



# studi musicali

nuova serie • anno 09 • 2018 • numero 02

Accademia Nazionale di Santa Cecilia • *Fondazione*

**Studi musicali. Nuova serie**  
Rivista semestrale di studi musicologici

*Direttore*

Teresa M. Gialdroni

*Redattore*

Giacomo Sciommeri

*Comitato consultivo/Advisory Board*

Luca Aversano (Università di Roma Tre), Paola Besutti (Università di Teramo), Annalisa Bini (Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma), Stefano Campagnolo (Ministero dei Beni e Attività Culturali e del Turismo), Michele dall'Ongaro (Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma), Frederick Hammond (Bard College, Annandale-On-Hudson, NY), Margaret Murata (University of Los Angeles, Irvine), Guido Olivieri (University of Texas, Austin), Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität, Mainz), Guido Salvetti (Conservatorio "G. Verdi", Milano), Álvaro Torrente (Universidad Complutense, Madrid), Lucio Tufano (Università di Palermo), Philippe Vendrix (Université François Rabelais, Tours), Agostino Ziino (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")

# Studi musicali

Nuova serie, anno 09, 2018, n. 02



ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA  
*Fondazione*

*Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo  
del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*

*Progetto grafico*

Silvana Amato

*Impaginazione*

Giacomo Sciommeri

Composizione tipografica in *Cycles* di Sumner Stone

«Studi musicali» pubblica articoli riguardanti tutti i campi della ricerca musicologica in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo. Gli articoli proposti per una eventuale pubblicazione possono essere inviati in copia cartacea al seguente indirizzo:

Teresa M. Gialdroni, Via Giuseppe Avezzana, 6 – 00195 Roma, e, in allegato a una e-mail, all'indirizzo [studimusicali@santacecilia.it](mailto:studimusicali@santacecilia.it).

La pubblicazione è subordinata al parere di due studiosi specializzati cui l'articolo sarà sottoposto in forma anonima. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista disponibili in italiano e in inglese al seguente indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it>.

Per gli annunci pubblicitari rivolgersi all'indirizzo [editoria@santacecilia.it](mailto:editoria@santacecilia.it).

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

ISSN: 0391-7789

ISBN: 978-88-95341-99-6

© 2019 Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma

Tutti i diritti riservati

[www.santacecilia.it](http://www.santacecilia.it)

[studimusicali.santacecilia.it](http://studimusicali.santacecilia.it)

[studimusicali@santacecilia.it](mailto:studimusicali@santacecilia.it)

Soci Fondatori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Istituzionali: Stato Italiano, Regione Lazio, Roma capitale

Privati: ENEL, BNL Gruppo BNP-Paribas, Ferrovie dello Stato Italiane, Cassa depositi e prestiti, Mapei

Partner istituzionale: ENI, Leonardo

Sponsor della stagione: Aeroporti di Roma

## Sommario

- 233 Carmen Julia Gutiérrez  
*El Prosario-Tropario con polifonía de San Esteban de Burgos*
- 319 Chiara Pelliccia  
*«Il Germanico». Una cantata ritrovata di Giovanni Lorenzo Lulier*
- 341 Marica Bottaro  
*Ravel orchestratore. Un saxofono per un vecchio castello*
- 385 Vasco Zara  
*Il suono del Medio Evo al cinema. Un itinerario*
- 435 Biographical Notes
- 437 Abstracts



## Il suono del Medio Evo al cinema. Un itinerario\*

Vasco Zara

*In memoria di Sergio Miceli,  
amico e maestro.*

*La vista può spesso ingannare,  
l'udito serve come garanzia.*

Sant'Ambrogio

### 1. Introduzione

Come suona il Medio Evo? Quali componenti, sonore e musicali, facevano parte del vivere quotidiano di donne e uomini – principi e re, vescovi e frati, cavalieri e servitori – di quell'epoca: non solo quali canti uscivano dalle labbra, ma con quale voce; non solo quali accenti si poggiavano sulle dita, ma con quanta forza; e come il mondo d'intorno si faceva udire? Come l'uomo pensava il suono musicale, distinguendolo dal rumore: come lo produceva, come lo classificava? Dare corpo a questi interrogativi – cercare delle risposte, formulare delle ipotesi, proporre delle soluzioni – è il mestiere del musicologo, lo si faccia «per realizzare un piacere in-

\* Questo scritto ha fornito la traccia per le comunicazioni presentate al *Medieval and Renaissance Music Conference*, Université Libre de Bruxelles, 7 luglio 2015, ai seminari di musicologia della Katholieke Universiteit di Leuven e dell'Institut des Hautes Études de Belgique, 6-7 ottobre 2015, all'International Conference REMOSS 2, Royal Birmingham Conservatoire, 8 aprile 2016, e alla SACER Conférence, Centre d'études supérieures de la Renaissance di Tours, 12 dicembre 2016. Oltre a tutti gli organizzatori e partecipanti, e i due anonimi *reviewers* della rivista, desidero ringraziare per i preziosi suggerimenti in corso d'opera, gli amici e colleghi: Antonio Ferrara, Vincenzo Borghetti, Camilla Cavicchi, David Dolata, Matteo Giuggioli, Manon Louvriot, Pier Luigi Zanatta e Agostino Ziino; nonché Marco Gurrieri (maestro del 4/4x2), Emmanuel Cornu (*nos discussions ciné*), e Dominique Moine (*chasseur de l'introuvable*). Una menzione speciale va a Renata Scognamiglio, per il lavoro editoriale esemplare svolto in prima istanza, e per il dovere di memoria che continua a onorare.

dividuale o anche per recare qualche reale giovamento alla collettività».<sup>1</sup> E se per il periodo storico in questione (perché poi queste domande sono quelle di sempre) inizialmente si faceva caso solo alla teoria e alla pratica, quasi la distinzione agostiniana tra *musicus* e *cantor* s'imponesse anche alle menti moderne, oggi gli orizzonti si vogliono più ampi, più vicini agli insegnamenti degli *Annales*, e l'attenzione si volge dai castelli alle chiese, alle campagne, al suono delle campane e a tutti quegli elementi del 'paesaggio sonoro', secondo la pervasiva definizione di Murray Shafer, che va sotto il nome della nuova (e già vecchia) etichetta di 'urban musicology'.<sup>2</sup> La molteplicità sfiora a volte la dispersione, e l'esiguità delle fonti – tutte riunibili sopra un tavolo di medie dimensioni, secondo l'affermazione, provocatrice ma non meno vera, di Nicholas Cook<sup>3</sup> –, disegna piuttosto i contorni dell'impossibilità: forse, come suggerisce Leo Treitler, insigne gregorianista, la questione non è sapere come loro cantavano, ma come noi oggi possiamo riprodurre quel repertorio.<sup>4</sup>

Tuttavia, in questo 'noi', mai si è pensato di includere quel covo deputato alla rappresentazione di mondi, passati, presenti e futuri, veri, verosimili o fantastici che siano, per eccellenza: il cinema. La sala buia apporta infatti al repertorio medievale forma e sostanza capaci di travalicare le frontiere geografiche, sociali e di età degli spettatori, in un rapporto di forza che sfida il disinteresse afasico sinora dimostratole dall'insegnamento universitario (dove questa musica si apprende), e dai circoli amatoriali (dove questa musica si ascolta). Quei luoghi sono oggi mi-

1 Questa la lezione, e la domanda senza risposta, di FRANCO ALBERTO GALLO, *Historia Civilis e Cultural Heritage*, «Il Saggiatore musicale», VIII/1, 2001, pp. 15-20:20, prolusione letta in occasione del suo ritiro dall'attività didattica, durante il Convegno *La storia della musica: prospettive del secolo XXI* (Bologna, 17-18 novembre 2000).

2 Il riferimento è all'ormai classico RAYMOND MURRAY SHAFER, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1985). Per l'applicazione della nozione di *soundscape* al mondo medievale, rimando ai due testi fondamentali di JEAN-MARIE FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistemologique*, Paris, Champion, 2000; e ID., *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011 (il lettore italiano potrà leggerne una sintesi in: *Concezione e rappresentazione del suono nel Medioevo: dall'udito al paesaggio sonoro*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a c. di Vera Minazzi e Cesarino Ruini, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 142-145). Quanto alla declinazione urbana in ambito medievale e rinascimentale, vedi, tra gli altri: *Music and Musicians in Renaissances Cities and Towns*, ed. by Fiona Kisby, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

3 NICHOLAS COOK, *Music: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 53 (trad. it. *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005).

4 LEO TREITLER, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford, Oxford University Press, 2003.



noranza, ed è il gusto di un regista e del compositore da lui scelto che veicola e dunque forma, nell'umano mondo, la coscienza di cosa questa melica sia. Si faccia un rapido confronto: tra la media degli studenti presenti in un corso di musica medievale, le vendite di CD degli *ensembles* specializzati ed il numero di entrate dell'ultimo *Robin Hood* diretto da Ridley Scott ed uscito nelle sale mondiali nel maggio del 2010. A detta di chi scrive, nessun paragone è possibile.<sup>5</sup> Eppure, si contano sulle proverbiali dita di una mano quanti hanno preso in considerazione questa materia. Se gli studi sulla rappresentazione cinematografica del Medio Evo abbondano, consolidati da un dibattito trentennale che dall'esame della scrittura della storia al cinema è passato a tutte le sue possibili declinazioni<sup>6</sup> – tanto che ci si permette oggi il lusso di focalizzarsi sulle definizioni («Reel Middle Ages», «Cinéma Médiéval», «Movie Medievalism», «Cinematic Medievalism»),<sup>7</sup> sotto

5 A questo proposito, Robert Rosenstone è ancora più categorico: «Today the chief source of historical knowledge for the majority of the population – outside of the much despised textbook – must surely be the visual media», cfr. ROBERT ROSENSTONE, *History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, «American Historical Review», XLIII, 1988, pp. 1173-1185:1174.

6 D'ordine teorico segnalo, tra gli altri: PIERRE SORLIN, *The Film in History: Restaging the Past*, Oxford, Blackwell, 1980; e ROBERT ROSENSTONE, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge MA., Harvard University Press, 1995; mentre per una visione d'insieme rinvio al più recente: *A Companion to the Historical Film*, ed. by Robert Rosenstone and Constantin Parvulescu, Oxford, Blackwell, 2013.

7 Cito la sequela dalla pagina d'apertura di NICKOLAS HAYDOCK, *Movie Medievalism. The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, McFarland, 2008, ma, beninteso, altri studi l'hanno preceduto e poi seguito. La bibliografia è vasta, ne ricordo gli indispensabili: DAVID WILLIAMS, *Medieval Movies*, «The Yearbook of English Studies», XX, 1990, pp. 1-32; ID., *Looking at the Middle Ages in the Cinema: an Overview*, «Film & History», XXIX/1-2, 1999, pp. 8-19; *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, ed. by Kevin J. Harty, New York, Garland, 1991 (nuova edizione: *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*, Jefferson, McFarland, 2006); VIVIAN SOBCHACK, *The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness*, «History and Theory», XXXVI/4, 1997, pp. 4-20; ARTHUR LINDLEY, *The Ahistoricism of Medieval Film*, «Screening the Past», III, 1998, s.p., <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fir598/ALfr3a.htm>> (ultimo accesso: 10.01.2018); KEVIN J. HARTY, *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson, McFarland, 1999, 2006<sup>2</sup>; *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen*, éd. par Xavier Kawa-Topor, Les Cahiers de Conques, 2001; STUART AIRLIE, *Strange Eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema*, in *The Medieval World*, ed. by Peter Linehan and Janet L. Nelson, New York, Routledge, 2001; JOHN ABERTH, *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*, New York, Routledge, 2003; FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004; ID., *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, 2015; RICHARD BURT, *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York, Palgrave, 2008; LAURIE FINKE-MARTIN B. SHICHTMAN, *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2009; *Medieval Film*, ed. by Anke Bernau and Bettina Bildhauer, Manchester, Manchester Uni-

l'egida di un medievalismo che è già *neomedievalism*,<sup>8</sup> e di cui pure la ricerca italiana fu inconsapevolmente premonitrice<sup>9</sup> –, pochi e solitari sono gli studi sulla restituzione sonora e musicale del Medio Evo, dalla quale il cinema non può esimersi (attraverso l'accompagnamento/commento o performance musicali diegetiche). Perché tutto ciò è connaturato al mezzo, sin dagli inizi del muto, e nel quale l'elemento musicale è pienamente partecipe della ricostruzione storica del passato, sigillo anch'esso della validità, dell'autenticità e della storicità di tale ricostruzione. Certo, qua e là non mancano riferimenti più o meno precisi, più o meno marginali, a questa o quell'altra presenza musicale (e basterebbe il riferimento oramai classico ad *Aleksandr Nevskij* e alla collaborazione tra Ājnženštejn e Prokof'ev per rendersene conto).<sup>10</sup> Trattasi però di occasioni momentanee, i cui autori paiono incuranti del fatto che il cinema non è solo un *medium* visivo, ma anche auditivo. Un'evidenza che non dovrebbe sorprendere, ma che pure quando viene sottoli-

versity Press, 2009; ANDREW B.R. ELLIOT, *Remaking the Middle Ages. The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*, Jefferson, McFarland, 2011; BETTINA BILDHAUER, *Filming the Middle Ages*, London, Reaktions Books, 2011; nonché i numeri monografici delle riviste: «Les cahiers de la cinémathèque», XLII-XLIII, 1985 (*Le Moyen Âge au cinéma*); «Studies in Medievalism», XII, 2003 (*Film and Fiction: Reviewing the Middle Ages*); e «Exemplaria», XI/2, 2007 (*Movie Medievalism*).

8 Il termine è stato coniato da BRUCE HOLSINGER, *Neomedievalism, Neoconservatism, and the War of Terror*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2007; cfr. le recenti sintesi offerte in *Neo-medievalism in the Media: Essays on Film, Television, and Electronic Games*, ed. by Carol L. Robinson and Pamela Clements, Lewiston, Mellen, 2012; e TISON PUGH-ANGELA JANE WEISL, *Medievalisms. Making the Past in the Present*, New York, Routledge, 2013; ma soprattutto l'introduzione di Vincent Ferré al volume da lui stesso curato: *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 7-25.

9 VITO ATTOLINI, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, Dedalo, 1993. Si veda inoltre: *Cinema e medioevo*, a c. di Stefano Pittaluga e Marco Salotti, Genova, Pubblicazioni del DARFICLET, 2000; e GIANFRANCO CASADIO, *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001): dal Medioevo al Risorgimento*, Ravenna, Longo, 2010. Ciononostante, il concetto di *medievalism* (come quello di *neomedievalism*) si è fatto strada soprattutto nella pubblicistica francese o anglofona, mentre in italiano è persino raro imbattersi in questi neologismi. Di area ispanica, con un interesse precipuo alla produzione statunitense, segnale: JUAN ANTONIO BARRIO, *La Edad Media en el cine de Estados Unidos*, «Imago Temporis. Medium Aevum», II, 2008, pp. 426-452. Per quanto riguarda invece i paesi di lingua tedesca, tre recenti pubblicazioni sono intervenute nel dibattito: *Mittelalter im Film*, hrsg. von Christian Kiening und Heinrich Adolf, Berlin, De Gruyter, 2005; *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, hrsg. von Simona Slanicka und Mischa Meier, Weimar, Böhlau, 2007; e in maniera più generale: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, hrsg. von Christian Rohr, Münster, LIT, 2008; operazioni sintomatiche di un interesse crescente, laddove però la ricerca italiana ancora latita.

10 Rimando a SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 229-245 (nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 293-311), per una lodevole occorrenza di segno contrario.

neata, come fa Hannu Salmi in uno studio precursore sul ruolo della musica nei film *peplum* hollywoodiani degli anni '50 e '60, rimane senza eco:

Films have not only given an illusion of seeing but also of 'hearing' the past. History is not something merely to be seen or to be reasoned about: it is a full sensory experience where the ear should be addressed as such as the eye. Filmmakers have thus described history through sounds well before historians understood that also our auditive milieu has a history and can express history.<sup>11</sup>

E ciò, a dispetto dell'importanza crescente degli studi sull'eredità medievale nel pensiero e nella produzione musicali odierne, siano esse colte o popolari.<sup>12</sup> Meno di una decina sono allora i contributi sulla questione, e tutti recenti: nel 2009 vedono la luce l'analisi, tutta volta nei termini lacaniani di perdita, desiderio e nostalgia, di Helen Dell sulla musica di *Excalibur* di John Boorman e la serie televisiva *Mists of Avalon* diretta da Uli Edel; poi un programmatico quanto deludente – a fronte di tanta ambizione manifesta – articolo di Alison Tara Walker: la quale titola il suo scritto *Towards a theory of medieval music*, salvo poi costruirla, questa non-teoria, su una manciata di film tra loro alquanto disparati, come *Fratello Sole, sorella Luna* di Franco Zeffirelli, *Ladyhawke* di Richard Donner, *Robin Hood: Prince of Thieves* di Kevin Reynolds e *A Knight's Tales* di Brian Helgeland; infine ricordo un'analisi comparata delle musiche per le due versioni di *Henri V*, 1944 vs. 1989, a firma Linda K. Schubert. Due anni dopo, quest'ultima ritorna con uno studio sulle fonti musicali alla base delle composizioni di Herbert Stothart, storico auto-

11 HANNU SALMI, *Composing the past: music and the sense of history in Hollywood spectacles of the 1950s and early 1960s*, «Screening the Past», v, 1998, s.p., <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fir1298/HSfr5d.html>> (ultimo accesso: 18.07.2017). Sulla musica dei *peplum*, cfr. oggi STEPHEN C. MEYER, *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

12 Per l'ambito colto, rinvio all'introduttivo DUJKA SMOJE, *L'héritage médiéval dans la musique de notre temps*, in *Entre la lumière et les ténèbres. Aspects du Moyen Âge et de la Renaissance dans la culture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, éd. par Brenda Dunn-Lardeau, Paris, Champion, 1999, pp. 183-203. Quanto al versante rock, e nella sola prospettiva medievalista, vedi: PAUL HARDWICK, 'If I Lay My Hands on the Grail': Arthurianism and Progressive Rock, in *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, ed. by David W. Marshall, Jefferson, McFarland, 2007, pp. 28-41; nonché, nello stesso volume, SIMON TRAFFORD-ALEKS PLUSKOWSKI, *Anthichrist Superstars: The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal*, pp. 57-73. Cfr. inoltre gli studi di CÉLINE CECCHETTO, *La chanson contemporaine, 'foutrement moyenâgeuse'?*, in *Fantasmagories du Moyen Âge*, éd. par Elodie Burle-Errecad et Valérie Naudet, Université de Provence, Senefiance, 2009, pp. 165-178; EAD., *Médiévalisme d'un sémiote: le Moyen-Âge en chanson*, in *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge* cit., pp. 177-188; e il conclusivo EAD., *Chanson et intertextualité*, Bordeaux, Université de Bordeaux 3, 2012.

re di musica per film (anche storici) della MGM, mentre Isabelle Ragnard prima si sofferma sull'approccio musicale di Jordi Savall in *Jeanne la Pucelle* (r. Jaques Rivette, 1999), poi mette in luce la filiazione storico-letteraria che dà voce al canto di Ivanhoe alla ricerca di Riccardo Cuor di Leone nel film omonimo di Richard Thorpe.<sup>13</sup> Quanto al lavoro di John Haines, prima monografia interamente dedicata all'argomento, la delusione è pari alle aspettative suscitate: l'autore impone infatti al suo oggetto di studio (*Authenticity vs. Fantasy*, come recita il sottotitolo), una griglia analitica esogena che obbliga la lettura entro percorsi interpretativi sovente incongrui e contraddittori, se non fuorvianti.<sup>14</sup> Se lo studio di Haynes ha comunque il merito di offrire un orizzonte storiografico capace di profilare la continuità di una produzione scientifica, questa resta comunque in ritardo rispetto alle sue stesse premesse, se si va poi a vedere che «il problema della musica nei film storici» è la preoccupazione principale dello stesso Stothart, in un promemoria dato alle stampe nel 1937 in Italia e in italiano; e che un medesimo turbamento muove, tredici anni dopo, in Italia ancora, al VII Congresso Internazionale di Musica di Firenze, Maurice Thiriet,<sup>15</sup> autore delle musiche de *Les Visiteurs du soir*

13 Vedi: HELEN DELL, *Music for Myth and Fantasy in Two Arthurian Films*, «Screening the Past», xxvi, 2009, s.p., <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/26/early-europe/music-arthurian-films.html>> (ultimo accesso: 18.07.2017); ALISON TARA WALKER, *Towards a theory of medieval film music*, in *Medieval Film* cit., pp. 137-157; LINDA K. SCHUBERT, *Scoring the Fields of the Dead: Musical Styles and Approaches to Postbattle Scenes from Henry v (1944, 1989)*, in *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, ed. by Martha Wescott Driver and Sid Ray, Jefferson, McFarland, 2009, pp. 62-77; EAD., 'A Brilliant New Symphonic Effect': The 'New' Early Music in Stothart's Score for 'Romeo and Juliet' (1936), «Journal of Film Music», iv/1, 2011, pp. 27-41; e ISABELLE RAGNARD, *Le thème de 'L'Homme armé' dans le film 'Jeanne la Pucelle' de Jacques Rivette*, «Le Paon d'Héra», viii, 2011, pp. 267-279; EAD., *Le prologue du film 'Ivanhoe' (1952) de Richard Thorpe: avatar musical et cinématographique d'un récit de ménestrel*, in *Le Moyen Âge en musique*, éd. par Elisabeth Gaucher-Rémond, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 49-73, che ringrazio per aver messo a disposizione con la consueta cortesia quest'ultimo suo scritto prima della pubblicazione.

14 JOHN HAINES, *Music in Films on the Middle Ages. Authenticity vs. Fantasy*, New York, Routledge, 2014; per ulteriori approfondimenti rimando al mio resoconto critico in *Revue de musicologie* (di prossima pubblicazione).

15 Vedi: HEBERT STOTHART, *Il problema della musica nel film storico*, «Cinema: Quindicinale di divulgazione cinematografica», i/17, 1937, pp. 178-180; oggi riedito, in traduzione inglese accompagnata dall'originale italiano in «Journal of Film Music», iv/1, 2011, pp. 21-26. Non è pervenuta invece la relazione di Thiriet, ma se ne trova il rendiconto in: BIANCA BECHERINI, *Al congresso internazionale di musica. Parlano relatori inglesi e tedeschi*, «Il Nuovo corriere», Firenze, 17 maggio 1950; e parzialmente in: ILDEBRANDO PIZZETTI, *Discorso di chiusura del VII Congresso Internazionale di Musica: Firenze 19 maggio 1950*, Torino, Roggero & Tortia, 1950, intervento poi più volte ristampato con di-

(r. di Marcel Carné, 1942; film che vede accreditati come aiuto-regista e autore dei dialoghi, rispettivamente, Michelangelo Antonioni e Jacques Prévert).<sup>16</sup>

Ciò che qui si intende fare non è certo colmare questa lacuna, dato che il 'territorio' vergine e smisurato – quasi seicento titoli secondo l'edizione 1999 del monumentale catalogo di Kevin J. Harty<sup>17</sup> – non lo permetterebbe. Si tratta bensì di offrire un itinerario e suggerire possibili approfondimenti circa le modalità di elaborazione e di recezione della musica medievale, a partire da un *corpus* di film limitato ma rappresentativo per autorialità e per successo al box-office. Il presente contributo non si propone dunque una disamina delle funzioni drammaturgiche della musica nei film in oggetto, ma si concentra su un altro problema: cosa identifica un suono in quanto rappresentazione di un'epoca storica (nella fattispecie il Medio Evo)? Attraverso quali codici e parametri lo si definisce, lo si riconosce, lo si adotta e lo si diffonde attraverso il *medium* più pervasivo al mondo, ovvero il cinema?

## 2. Quale Medio Evo? Limiti cronologici e musicali

«Ei fu». I primi due vocaboli del poema manzoniano ben si adattano al tempo, «immobile» – ma solo secondo la nostra percezione – del Medio Evo: tra la fine in-

verso titolo, vedi: ID., *La musica e il film*, «La rassegna musicale», XX/3, 1950, pp. 291-299; *Musica e film*, a c. di Salvatore Galeazzo Biamonte, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959 (“Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia”), pp. 227-234; e con una premessa di Luigi Pestalozza in «Musica/Realtà», LXXXVIII, 2007, pp. 197-204. Ringrazio Antonio Ferrara per la spassionata generosità con cui ha condiviso tutte queste informazioni.

16 Accredito Maurice Thiriet come autore della colonna musica, sebbene né il contezioso legale interrotto dalla morte dei protagonisti, né la ricerca storica abbiano potuto sinora determinare l'apporto di Joseph Kosma, collaboratore di Thiriet ma interdetto d'esercizio durante l'Occupazione in quanto ebreo. Come si legge nell'aggiunta ai titoli dell'ultima edizione DVD del film, edita nel 2012 da SNC/M6 Vidéo: «Joseph Kosma a participé, dans la clandestinité, aux chansons des 'Visiteurs du soir'. Malgré divers arbitrage depuis 1945, le dissentiment opposant MM. Thiriet et Kosma sur les détails de leur collaboration ne nous permet pas aujourd'hui de créditer le travail de ce dernier avec certitude». Il litigio verte in ogni caso sulla paternità delle canzoni *Le tendre et dangereux visage de l'amour* e *Démons et merveilles*, e non sulla colonna musica. Vedi, per l'evoluzione della ricerca storica LAURE SCHNAPPER, *Ein Ungar in Paris. Joseph Kosma (1905-1969) – Un Hongrois à Paris. Joseph Kosma (1905-1969)*, in *Douce France? Musik-Exil in Frankreich – Musiciens en exil en France 1933-1945*, hrsg. von Michel Cullin und Primavera Driessen Gruber, Wien, Böhlau Verlag, 2008, pp. 179-191:425-438; e PHILIPPE MORISSON, *La collaboration entre Maurice Thiriet et Joseph Kosma sous l'Occupation*, in data 17.02.2013 <<http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1945-les-enfants-du-paradis/la-collaboration-entre-maurice-thiriet-et-joseph-kosma-sous-loccupation>> (ultimo accesso: 26.08.2017).

17 HARTY, *The Reel Middle Ages* cit.; vedi *supra*, n. 7.

definita dell'Antichità e la non meno chiara alba del Rinascimento, «orba di tanto spiro», l'Età di Mezzo sta. Umberto Eco, in un saggio ch'ogni buon medievalista cita e conosce,<sup>18</sup> mette in guardia dal «trattare in modo omogeneo ciò che omogeneo non è», sebbene «ogni vertigine di disomogeneità può essere nominata come campo unificato quando esibisca al proprio interno una rete di somiglianze di famiglia».<sup>19</sup> Connessioni che il lungo periodo, contrariamente a quanto si potrebbe attendere, esalta piuttosto che attenuare. Bettina Bildhauer, nell'introdurre il suo *Filming the Middle Ages*, ricorda come:

According to the most common definitions of the Middle Ages, they began some time between 300 and 500, for example, with Constantine's adoption of Christianity as Roman state religion in the early fourth century, with the sack of Rome in 410 and 455 or with the deposition of the West Roman Emperor in 476. The Middle Ages are usually defined as ending around 1500 or 1600, with the Renaissance (in the mid-fourteenth century), the invention of print (in the mid-fifteenth century), the Fall of Constantinople (1453), the discovery of America (1492) or the start of the Reformation (1517). The Middle Ages begin whenever antiquity ends, and end whenever modernity begins.<sup>20</sup>

Sono, queste, date ben note agli storici,<sup>21</sup> alle quali se ne potrebbero aggiungere altre (come il 1436 per il sorgere, nella Firenze medicea, della cupola di Brunelleschi e dei trattati di Leon Battista Alberti); in tal modo, grazie alla «rete di somiglianze di famiglia», l'insidiosa fluttuazione insita in quel «ogni qual volta», in realtà agevolmente si risolve. È ciò che permette di riconoscere il Medio Evo in quanto tale e, in fin dei conti, quel che rende possibile il concetto stesso di *medievalismo* (che, è bene rammentarlo, non ha corrispondenti per altre epoche storiche).<sup>22</sup> Un'ar-

18 Il riferimento è ovviamente a UMBERTO ECO, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in ID. *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 78-89 (tr. inglese: *Revisiting the Middle Ages*, in *Travels in Hyperreality: Essays*, London, Picador, 1987, pp. 61-72). A questo proposito però, sottolineo, assieme a Vincent Ferré, che solo Anne Rochebouet e Anne Salamon hanno notato come la versione inglese sia sensibilmente diversa dall'originale italiano. Per le differenze tra le due versioni, cfr. ANNE ROCHEBOUET-ANNE SALAMON, *Les réminiscences médiévales dans la 'fantasy': un mirage des sources?*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XVI, 2008, pp. 319-346:319-320 (citato in: VINCENT FERRÉ, *Médiévalisme et théorie: pourquoi maintenant?*, in *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge* cit., pp. 7-25:15).

19 ECO, *Dieci modi di sognare* cit., p. 78.

20 BILDHAUER, *Filming* cit., p. 11.

21 Cfr. ad esempio: ELIZABETH A. R. BROWN, *On 1500*, ultimo capitolo de *The Medieval* cit., pp. 691-710.

22 Per il Rinascimento, scelto qui come esempio per la vicinanza cronologica e l'attinenza con quanto segue, esistono beninteso studi che ne esplorano l'immaginario – si vedano da due diverse prospettive: CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985, 2012<sup>2</sup>; e *Filming*

matura, un muro di cinta, una croce, degli scacchi, una spada, una ogiva, una freccia: Amy de la Bretèque li nomina «iconogrammes», Elliot «iconic recreations», «historicons» (entrambi probabilmente ispirati dalla nozione di «ideogram» di Ājzenštejn), Finke e Shichtman «signs of medievalness», «chronotope» (e la filiazione da Bachtin è riconosciuta e rivendicata).<sup>23</sup> Sono segni iconici, attributi visivi familiari, immediatamente riconoscibili e soprattutto condivisi, che permettono di identificare un'epoca entro e al di là dei propri limiti storici e storiografici. Cinquant'anni appena separano la morte di Ipazia (415 d.C.) dall'abbandono della Gran Bretagna da parte dei Romani (467 d.C.). Eppure, nessuno si azzarderebbe a definire *peplum* il *King Arthur* di Antoine Fuqua (che ha il suo posto assicurato nella bacheca dei film, e degli studi, di stampo medievalista),<sup>24</sup> e viceversa nessuno ha ancora classificato *Agora* di Alejandro Amenabár come film 'medievale' (e per le stesse ragioni tanto il *Fisher King* di Terry Gilliam che il *Da Vinci Code* di Ron Howard trovano posto in quest'ultima categoria).

Ma un quadro così unitario è solo all'apparenza compatto: appena si introduce l'elemento musicale, o se ne assume il punto di vista, la scena cambia, sostituita da altri parametri, e la rete si sfalda. Perché, ed è peculiarità della musica, una volta di più distinta dalle altre discipline, i due piani – quello storico e quello sonoro – non combaciano. Si dirà: sfasamento intrinseco alla disciplina, osservabile, per esempio, nelle nozioni di Classicismo e Romanticismo. I musicologi, difatti, sanno quando comincia l'uno, ma non quando finisce l'altro. Tutte le storie della musica del Rinascimento principiano con Guillaume Du Fay (siamo all'inizio del Quattrocento e la coincidenza con il cantiere del Duomo di Firenze sopra ricordato non è affatto casuale),<sup>25</sup> mentre quelle medievali si fermano sovente a Guillaume de

*and Performing Renaissance History*, ed. by Mark Thornton Burnett and Adrian Streete, New York, Palgrave, 2011 –, ma né questa né altre epoche coniugano la loro identità secondo un -ismo.

23 L'ordine è quello proposto dallo stesso AMY DE LA BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval* cit., pp. 1029-1087, che distingue tra «idéologèmes», ovverosia i temi storiografici più ampi (come ad esempio la cavalleria o la feudalità), e «idéogrammes», più piccole unità di significato. Per le altre definizioni, cfr. ELLIOT, *Remaking the Middle Ages* cit., pp. 58-60, 177-191; SERGEJ ĀJZENŠTEJN, *Film Form. Essays in Film Theory and the Films Sense*, New York, Meridian, 1965, pp. 28-44; e FINKE-SHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., pp. 35-39.

24 Cfr. ad esempio: HAYDOCK, *Movie Medievalism* cit., pp. 165-186; PUGH-WEISL, *Medievalisms* cit., pp. 83-100; e TOM SHIPPEY, *Fuqua's 'King Arthur': More Myth-making in America*, «Exemplaria», XIX/2, 2007, pp. 310-326.

25 Cfr. HOWARD M. BROWN, *Music in the Renaissance*, Prentice, Prentice Hall, 1998<sup>2</sup>; ALLAN W. ATLAS, *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, Norton, 1998; o LEE MAN L. PERKINS, *Music in the Age of the Renaissance*, New York, Norton, 1999.

Machaut quale ultimo rappresentante dell'*Ars nova* (e sono le più numerose),<sup>26</sup> a volte a Du Fay (ed è una delle più autorevoli: la *Polifonia nel Medioevo* di Franco Alberto Gallo);<sup>27</sup> e c'è chi, come Margaret Bent e Richard Taruskin, nell'indecisione oscilla tra l'una e l'altra opzione.<sup>28</sup> La puntualizzazione potrebbe rimanere confinata nell'ambito di una diatriba storiografica fra specialisti, sostanzialmente ininfluyente ai fini del presente discorso, se non vi fossero invece ripercussioni nell'immaginario medievale collettivo, musicale, e quindi anche cinematografico.

Il caso di Giovanna d'Arco è, sotto questo aspetto, esemplare. Viene inserita in tutti i testi di cinema 'medievale' e non potrebbe essere altrimenti: la fine della Guerra dei Cent'Anni è un altro di quei paradigmi che segna la fine del Medio Evo e la Pulzella d'Orléans si trova nel mezzo. Solo che quando il regista propende per il lato più oscuro della vicenda (il processo, l'inquisizione, il rogo, tutto ciò che rende il Medio Evo uno «spazio buio, 'dark ages' per eccellenza»<sup>29</sup>), si chiami egli Robert Bresson o Luc Besson (e un abisso stilistico separa i due), allora sono suoni di tamburi e di campane. *Procès de Jeanne d'Arc* (r. Robert Bresson, 1962) si apre con l'appello pasquale delle campane, seguito poi da un rullio marziale e da una tromba militare (e sono le campane, assieme alle tonache nere, a confermarci che siamo in un lontano passato, e non in una trincea della Prima Guerra Mondiale come sembrano evocare, in una reminiscenza forse conscia, le prime note). Senza tante sottigliezze, il suono del vento, foriero di tempesta, introduce lo schermo nero sul quale inizia *Jeanne d'Arc* (r. Luc Besson, 1999): un colpo di tamburo accompagna l'apparizione del precetto biblico «Tu ne tuera point», un rintocco di campane risuona in concomitanza col titolo del film (e la grafia non lascia dubbi né sull'epoca né sulle intenzioni dell'autore). Se invece se ne segue la vicenda storica tra i dubbi, i successi e le sconfitte (l'avvicinamento al Delfino di Francia, la liberazione di Orléans, lo scacco di Parigi, e poi il processo, l'inquisizione, il rogo), si chiami egli Victor Fleming o Jaques Rivette, allora, pur nella diversità dei tempi, le scelte musicali coincidono col periodo storico rappresentato: *Jean of Arc* (r. Victor Fleming, 1948) si apre con la canonizzazione del 1919, ed è un tripudio di voci alla Pale-

26 Cfr. ALBERT SEAY, *Music in the Medieval World*, Prentice, Prentice Hall, 1975; RICHARD H. HOPPIN, *Medieval Music*, New York, Norton, 1978; JEREMY YUDKIN, *Music in Medieval Europe*, Prentice, Prentice Hall, 1989.

27 FRANCO ALBERTO GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1977, 1991<sup>2</sup>.

28 Cfr. MARGARET BENT, *Élite culturali e polifonia fra Tre e Quattrocento*, in *Enciclopedia della musica*, a c. di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, vol. IV: *Storia della musica europea*, pp. 201-224; e RICHARD TARUSKIN, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 2010<sup>2</sup>.

29 ECO, *Dieci modi di sognare cit.*, p. 84.



strina che risuona tra le colonne vaticane; simili intenzioni, sebbene correlate a scelte formali diverse, si manifestano ne *Les Batailles* di Rivette (primo quadro del dittico, chiuso poi da *Les prisons*), ove un flauto prima, un liuto poi precedono le immancabili campane, cui però segue un coro polifonico scritto da Jordi Savall su contrappunto quattrocentesco (e la melodia de *L'Homme armé* risuona in entrambi).<sup>30</sup> Cosa permette l'assunzione del linguaggio d'epoca, pur nei limiti della cifra stilistica degli autori: il sinfonismo hollywoodiano della partitura di Hugo Friedhofer per il film di Fleming e l'erudizione che fa scegliere a Savall le sue musiche tra il repertorio di Du Fay, «compositore politicamente neutro, lontano dal conflitto franco-inglese [...], all'epoca membro della cappella papale in Italia»,<sup>31</sup> piuttosto che Binchois, cappellano del duca di Borgogna, nemico di Charles VII, o peggio l'inglese John Dunstable?

Nel nome di Du Fay – e dei suoi contemporanei – risiede l'indizio da cui partire, perché è con lui che, per gli storici moderni così come per i teorici dell'epoca (Johannes Tinctoris *in primis*), comincia una nuova epoca musicale.<sup>32</sup> Quel che John Levin definisce, a proposito delle incisioni del repertorio antico dello Hilliard Ensemble, «an underlying sense of tonality».<sup>33</sup> È materia per gli storici, ed è già stato fatto l'esame critico degli elementi musicali, ovviamente, ma anche culturali, politici ed ideologici che hanno reso Du Fay l'antesignano della moderna tonalità (e quindi principio del Rinascimento).<sup>34</sup> Un falso storiografico; ma è indubbio che, pur nata, prodotta e fruita in un contesto modale, la musica di quella generazione può risultare familiare alle nostre orecchie. Perché composta di intervalli di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sovrapposti, pur derivati da altri contesti compositivi; perché gli aggregati ver-

30 La celebre melodia si ode durante la cavalcata verso Orléans nel film di Fleming e a più riprese in quello di Rivette, come ben sottolinea RAGNARD, *Le thème de 'L'Homme armé'* cit.

31 Ivi, p. 269.

32 Nota è l'affermazione di Tinctoris contenuta nel prologo al *Proportionale musices*: «Quo fit ut hac tempestate facultas nostre musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, nove artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit fuisse perhibetur. Et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnoys, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione prestantissimi», poi reiterata anche nel *Liber de arte contrapuncti*; cfr. JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, a c. di Gianluca D'Agostino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 26 [*Proportionale musices*]; 138 [*Liber de arte contrapuncti*]; e ROB WEGMAN, *Johannes Tinctoris and the 'New Art'*, «Music & Letters», LXXXIV, 2003, pp. 171-188.

33 JOHN LEVIN, *Sax and Polyphony*, «Rhythm Music Magazine», IV/2, 1995, p. 19; citato in: ANNETTE KREUTZIGER-HERR, *Imagining Medieval Music: a Short History*, «Studies in Medievalism», XIV, 2005, pp. 82-109:100.

34 Cfr. KEVIN N. MOLL, *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology*, New York, Garland, 1997.

ticali che si formano ricordano più moderni accordi, sebbene nessuna funzione tonale ne regga il succedersi; perché gesti cadenzali cominciano a formarsi attraverso il ripetersi di formule melodiche in chiusura di verso, nonostante l'assenza di riposo o sospensione conclusivi.<sup>35</sup> Ma in questo sta la differenza. Ancora una volta: non si tratta di discussioni specialistiche tangenziali al linguaggio cinematografico. Non è un caso che le forme polifoniche proprie del repertorio medievale – siano esse duecentesche (gli *organa* di Notre-Dame e i *bicinia* del *Codex Calixtinus*), o trecentesche (mottetti, ballate, *ballades*, rondeaux, cacce, madrigali) – vengano tassativamente escluse dal repertorio cinematografico, eccezion fatta per il solo *Perceval le Gallois* di Éric Rohmer del 1978.<sup>36</sup> Per contro il *Puer Natus Est* di Thomas Tallis, composto verso la metà del Cinquecento, commenta gli intrighi alla corte dei Tudor nell'omonima serie televisiva<sup>37</sup> (secondo episodio della seconda stagione, 2008). Pur modale, quella polifonia ci è familiare. Non così Machaut, o Philippe de Vitry, o gli anonimi cantori *parisienses* conosciuti oggi con i nomi dei soli *magistri* Leoninus e Perotinus. Lì, omofonia e melodia; qui, contrappunto e armonia.<sup>38</sup> Lì, oscurantismo e superstizione; qui, ricerca e libero arbitrio. Che poi la storia sia altra, poco importa: lì, Medio Evo; qui, Rinascimento. Ma allora, cosa caratterizza, da un punto di vista sonoro, questo irriducibile Medio Evo musicale?

### 3. «Era una notte buia e tempestosa»

Chiave d'accesso alla vita fittizia del ladro-gentiluomo Paul Clifford, la frase di Edward Bulwer-Lytton è simile alle molte altre, più o meno memorabili, che annunciano le pruriginosità gotiche e alchemico-industriali dell'Inghilterra vittoriana: «It was a dark and stormy night, the rain fell in torrents – except at occasio-

35 Per ulteriori approfondimenti, rinvio il lettore italiano a: CARLO BOSI, *Modalità e polifonia: una discussione critica sui più recenti approcci di ricerca*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX/1, 2004, pp. 173-198.

36 Vedi *infra*, § 3.

37 Si veda a questo proposito l'intervento di CHLOÉ HUVET, «The Tudors' de Trevor Morris: l'importation du style 'media ventures' dans une série télévisée?», presentato al Convegno *Musiques des séries TV*, Nantes, 30-31 maggio 2013: <<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/3445/chloe-huvet-the-tudors-de-trevor-morris-l-importation-du-style-media-ventures-dans-une-serie-televisee>> (ultimo accesso: 18.07.2017).

38 Mutuo termini e paragone da KREUTZIGER-HERR, *Imagining Medieval Music* cit., p. 96: «Also, the concept of 'northern music' will lead to the notion of the superiority of counterpoint over homophony, and harmony over melody».

nal intervals, when it was checked by a violent gust of wind which swept up the streets [...]». Si deve ad un bracchetto con velleità di scrittore ed al timido inventore di bambini, noccioline e nuvole parlanti se, estrapolate dal loro contesto, le prime sette unità lessicali di questo passaggio sono oggi divenute l'*incipit* perfetto, archetipo ideale e assoluto: copiato, ripreso e parodiato come la *Gioconda* di Leonardo, capace di rivaleggiare nella letteratura mondiale con Dante, Omero ed il Vangelo giovanneo. Parte per il tutto, autonome, escludono ogni seguito: la porta rimane aperta su un mondo che è solo variazione, ove tutto è già compiuto. «Ma il Re cosa c'entrava?». <sup>39</sup>

Le potenzialità dei titoli di testa cinematografici si sono presto intuite, sia da un punto di vista creativo, sia come oggetto privilegiato di studio. La definizione resta peraltro problematica: non a caso Valentina Re ha preferito associare ai *credits* di etimo inglese anche la nozione di *incipit*. Ancor più efficace risulta forse il francese *générique d'ouverture*, che condensa in un unico termine il luogo deputato alle menzioni legali e autoriali dell'opera filmica e, per altro verso, la narrazione incipiente. <sup>40</sup> Come scrive Laurence Moinereau: «espace de transition qui prépare le spectateur à l'entrée dans la fiction, et qui accompagne, à la fin, la sortie [...], le générique peut être considéré comme le 'seuil' du film. Ainsi sa valeur informative se double-t-elle d'une fonction médiatrice entre le monde réel et celui du spectacle». <sup>41</sup>

Non solo. Chi s'interessa di medievalismo cinematografico, sin dagli albori ha rivelato come a questa funzione si associ quella di transizione dal presente al pas-

39 EDWARD BULWER-LYTTON, *Paul Clifford*, London, Colburn and Bentley, 1830 (tra le innumerevoli edizioni moderne vedi: London, Penguin, 2010); cfr. LESLIE MITCHELL, *Bulwer Lytton: the Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*, London, Hambledon, 2003. Quanto a Snoopy, i Peanuts e Charles M. Schultz, ogni riferimento appare superfluo; si rinvia allora il lettore italiano a: *Era una notte buia e tempestosa... 1430 modi per iniziare un romanzo*, a c. di Giacomo Papi e Federica Presutto, Milano, Dalai, 1997.

40 Cfr. VALENTINA RE, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006. Di identico parere GEORG STANITZEK, *Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)*, «Cinema Journal», XLVII/4, 2009, pp. 44-58:57: «[...] it offers more than the advantage of capturing both opening 'and' closing credits with one term. Beyond that, already etymologically there is in 'générique' a reference to a formative genesis. This is exactly what the title sequence accomplishes [...]». Per i problemi di definizione, rinvio a ALEXANDRE TYLSKI, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp. 10-19, editore lo stesso anno de *Les cinéastes et leurs génériques*, Paris, L'Harmattan, 2008, e curatore di un sito internet dedicato: <<http://www.generique-cinema.net>> (ultimo accesso: 04.04.2018), cui si rimanda per l'ampia bibliografia.

41 LAURENCE MOINEREAU, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 10.

sato, sigillo di autenticità storica e presenza confortante nei riguardi dello spettatore, che alla lettura di un *casting* riconoscibile o di un *letterage* gotico familiare al suo immaginario, immediatamente identifica il perimetro di un territorio altrimenti estraneo:

[...] the effect is to face us first of all with the remoteness and oddity of the past, but in a recognizable way, because the strange visual language is also a familiar relic. Only after this confrontation can we be taken through that barrier into the 'real' life of old. In spite of the anachronism in this case, such devices are claims for the authenticity of what follows, and may ask us to consider the significance of the past for the present.<sup>42</sup>

Un espediente che Richard Burt non esita ad assimilare tanto a quei moderni strumenti di verifica accademica che sono le note a piè di pagina, «a cinematic paratext of medieval film», quanto, per analogia, al modello dialogico dei manoscritti medievali rappresentato da prologhi e prefazioni, siano essi il *rotulus* di *Star Wars* (r. Georges Lucas, 1977) o il *volumen* aperto de *Les Visiteurs du soir*.<sup>43</sup> Eppure, fedele alla sordità già rilevata da Salmi, la critica cinematografica, medievalista o no che sia, non quantifica l'apporto musicale, considerato tangenziale. E invece, prima ancora di animarsi, il Medio Evo è: inizialmente un codice miniato, poi uno schermo nero.

Il prototipo del manoscritto, o del libro aperto, non è caratteristica precipua del cinema d'ambientazione medievale: come ricorda Georg Stanitzek, «the book motif [...] has played a significant role in title sequences since early film». <sup>44</sup> Ma, in questo contesto, la funzione cambia: «More important, the manuscript functions iconographically as a sign of medievalness. Like ruins, manuscripts offer us only a fragment of a lost historical past, but their authenticity seduces us into believing

42 WILLIAMS, *Movie Medievalism* cit., p. 17; ma cfr. AIRLIE, *Strange Eventful Histories* cit., p. 20: «There is certainly little sense of medieval 'otherness' in the film. Although its opening credits proclaim it to be 'based upon ancient Robin Hood legends', the Gothick lettering of these credits (which extends even to the Warner Brothers logo, the familiar shield of which is festooned with ivy as if it belonged to some ancestral castle of the Warner's dynasty), the soaring music and the reassuring presence of such names as Errol Flynn, Olivia de Havilland and Basil Rathbone tell us that we are in the land of the Hollywood swashbuckler». Sulla funzione del prologo come guida all'immaginario medievale, vedi anche: ELLIOTT, *Remaking the Middle Ages* cit., pp. 201-205.

43 RICHARD BURT, *Getting Schmedieval: Of Manuscript and Film Prologues, Paratexts, and Parodies*, «Exemplaria», XIX/2, 2007, pp. 217-242:219-228; dello stesso autore vedi poi: ID., *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York, Palgrave, 2010.

44 GEORG STANITZEK, *Texts and Paratexts in Media*, «Critical Inquiry», XXII, 2005, pp. 27-48:38 (cit. in BURT, *Getting Schmedieval* cit., p. 221).

we have captured the ‘real’ Middle Ages». <sup>45</sup> Si confronti a titolo di esempio *The Adventures of Robin Hood* (r. Michael Curtiz e William Keighley, 1938), il già citato *Joan of Arc* di Fleming (1948), *Ivanhoe* (r. Richard Thorpe, 1952), e *Prince Valiant* (r. Henry Hathaway, 1954). In questi casi l’elemento visivo prende il sopravvento su quello sonoro e la musica rimane fedele ai canoni cinematografici del sinfonismo hollywoodiano, arricchito appena, nella presentazione dei temi, dall’emergere dei fiati, bombarde su quinte vuote, o – come per *Prince Valiant*, il cui protagonista è vichingo – dal suono di un corno, segno a-storico di identità etnica al pari delle inverosimili corna. <sup>46</sup> Un modello che perdura sino alla fine degli anni ’50 e che, se a volte ritorna, è nell’ottica dell’omaggio: come nel *Robin Hood* di Scott (2010), il cui inizio è un *pastiche*, visivo quanto sonoro, di quel coacervo di Medio Evo britannico in cui trova spazio – coi suoi flauti, i suoi violini ed i suoi misteri – anche *Harry Potter*.

È *Det Sjunde Inseplet (Il settimo sigillo)*, r. Ingmar Bergman, 1957) che, insieme ad un millenarismo che farà scuola, <sup>47</sup> impone il Medio Evo come uno schermo nero, accompagnato talvolta da laconiche quanto esplicite dichiarazioni d’intenti: «A dark ages» (*Excalibur*, r. Boorman, 1981), «Europe suffers in the grip of repression and poverty» (*Kingdom of Heaven*, r. Ridley Scott, 2005). In assenza di queste didascalie, come potremmo immergerci in una realtà altra e lontana senza effetti di straniamento e spaesamento? I due accordi di Erik Nordgren che aprono il film di Bergman sembrano direttamente usciti dal *third stream* di Gunther Schuller o da uno qualsiasi dei dischi Columbia del quintetto di Miles Davis: è il *Dies irae* cantato a squarciagola, ma non secondo la melodia gregoriana, bensì *recto tono*, sillabico e all’unisono, che, insieme all’aquila sospesa in un cielo carico di pioggia, ci fa capire dove siamo. Tre «signs of medievalness» – per riprendere l’espressione di Finke e Shichtman – si incontrano in questo primo fotogramma: il latino (il canto sacro), l’araldica (l’uccello), l’apocalisse (l’annuncio di tempesta). E se nella rete di connessioni che questi tre elementi stabiliscono tra loro l’immagine acquista senso, è invece l’estraneità di una lingua oramai sconosciuta ed irrimediabilmen-

45 FINKE-SHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., p. 62.

46 Sulla sonorità simbolica del corno, vedi: VALÉRY NAUDET, *Voix de cors. De la Chanson de Roland au Seigneur des anneaux*, in *Fantasy: le merveilleux médiéval aujourd’hui*, éd. par Anne Madeleine Rollet et Myriam White-Le Goff, Paris, Bragelonne, 2007, pp. 31-44; quanto al tema vichingo al cinema, il testo di riferimento resta: *The Vikings on Film. Essays on Depiction of the Nordic Middle Ages*, ed. by Kevin J. Harty, Jefferson, McFarland, 2011.

47 Per FINKE-SHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., p. 50: «Bergman’s film has become so iconographic that virtually all medieval films reference it in some ways».

te antica<sup>48</sup> – nonché la familiarità con una espressione testuale e musicale ancora presente nel repertorio concertistico (basta pensare al *Requiem* di Mozart) e che soprattutto perdura negli *officia defunctorum* moderni – che circoscrive entro confini precisi un ambito storico risolutamente medievale, per quanto a-temporale e a-geografico (in quale secolo e in quali terre ci troviamo?).<sup>49</sup> Gli esempi possono moltiplicarsi: si è già osservato sopra, a proposito delle differenti narrazioni della vicenda di Giovanna d’Arco, il ruolo della musica nel distinguere il Medio Evo dal Rinascimento a partire da una riconoscenza sonora ancor prima che visiva: campane, fiati (tube e trombe), tamburi militari. Si possono aggiungere, sulla scia: *Le nom de la rose* (r. Jean-Jacques Annaud, 1981), che al bordone su registro grave sovrappone una melodia eseguita da campane *tintinnabuli*; *Braveheart* (r. Mel Gibson, 1995), i cui paesaggi resi irriconoscibili dalla nebbia si identificano: in quanto scozzesi grazie alla cornamusa – in virtù dello stesso procedimento che associa i corni ai vichinghi –, e in quanto medievali per i vocalizzi femminili acuti accompagnati dal liuto. Liuto che ritorna poi nel sopracitato *Kingdom of Heaven*, ove l’adozione di questo specifico timbro strumentale e l’impianto modale del commento impediscono di associare la croce in primo piano e i cavalieri sullo sfondo alle strutture narrative e figurative dei film *western*, peraltro intrinseche alla moderna narrazione medievale.<sup>50</sup>

Eccezione che conferma la regola è il *Lancelot du Lac* (r. Robert Bresson, 1974), che rinuncia all’ausilio di timbri strumentali segnaletici, e senza preavviso pone lo spettatore *in medias res*, di fronte al sangue di un corpo mozzo, esito di un duello di cui non si conoscono né volti né ragioni né identità.<sup>51</sup> Si potrebbe poi speculare sul ritmo di un montaggio che, nell’assenza di un commento musicale, vuole esserne la sublimazione. Il passaggio di un’armata a cavallo, come il *refrain* di una *canço* o il ritornello di un *rondeau*, ritorna ossessivo, limine di

48 Sulla qualità simbolica del latino – lingua ‘magica’ perché ‘perduta’, al di là dell’eredità sacra che le è propria – nel contesto del repertorio musicale rock e new-age, rimando al mio *Le chant grégorien aujourd’hui*, «Études grégoriennes», XXXVIII, 2011, pp. 291-308.

49 ABERTH, *A Knight at the Movies* cit., p. 219, localizza la geografia invernale di *Det Sjunde Inseplet* con la steppa russa, ma l’ipotesi non regge il confronto storico (quanti soldati preferirono la Croce alle orde di Gengis Khan?). Chi scrive propende invece (con HAYDOCK, *Movie Medievalism* cit., p. 44) per la rappresentazione di uno stato mentale.

50 Rimando, a questo proposito, ai pionieri ANDRÉ BAZIN, *Evolution du western*, «Les cahiers du cinéma», LIV, 1955, pp. 22-26: 89-90; e JEAN A. GILI, *Le western et les chansons de geste*, «Études cinématographiques», VII, 1961, pp. 264-273.

51 Per un’analisi dettagliata del film, ma che ancora una volta sulla musica *tacet*, rimando a VINCENT AMIEL, *Lancelot du Lac de Robert Bresson*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014.

scene il cui comune denominatore è la morte: quella dei soldati impiccati di cui restano solo gli scheletri e le armature appese, quella dei cadaveri bruciati in un villaggio messo a sacco, e quella di Dio nella profanazione di un altare. Ma tutti questi elementi sono consustanziali all'obiettivo di Bresson: nel fallimento della ricerca del Graal, raccontare la fine della cavalleria. È con l'immagine simbolica del calice sacro e dei cartelli esplicativi che la musica comincia e delimita i contorni della leggenda arturiana, secondo stilemi oramai consueti: il rullo di tamburi (guerresco), la zampogna (l'indefinito mondo celtico, tra Bretagna e Normandia). È poi tramite questo strumento che Bresson realizza, anche da un punto di vista musicale, lo spoglio delle vestigia cinematografiche dell'ideale cavalleresco: nella trasfigurazione sonora della scena madre dei film d'ambientazione medievale, il torneo. Se al cinema tutti i tornei sono introdotti da un insieme di bombarde e dal caratteristico suono di quinte vuote ed ottave parallele (Miklós Rózsa ne differenzia ben sette nel sopracitato *Ivanhoe* di Thorpe, e più di una decina sono quelle composte da Franz Waxman per *Prince Valiant*),<sup>52</sup> spesso riprese dal basso per esaltarne – nella prospettiva deformata dei suonatori – l'epica e l'attesa, qui fa vece una singola zampogna ripresa in campo medio, la cui melodia si ripete incessantemente, riproponendo quindi ritmo e montaggio delle prime scene (Fig.1). Al suono rotondo e squillante dei fiati si antepone un timbro nasale che interverrà poi a più riprese nel prosieguo del film, fuori campo e senza motivo apparente, elemento discordante e perturbatore al pari del ferro che emerge dalla coppa del Graal (un pezzo della lancia di Longino?). Questa ricorrenza, assieme alla visione frammentaria del castello, dei corpi, delle armature, dei cavalli, delle torri, degli elmi – costruita tutta per campi medi e per 'metonimie' – non ha che uno scopo: creare un clima ansioso.<sup>53</sup> E non sembra un caso, a chi scrive, che il solo canto umano sia la monodia gregoriana dell'Introito della *Messa da Requiem*: unico elemento che segnala allo spettatore, nell'impossibilità di vedere il feretro, che ciò a cui sta assistendo è un funerale.

52 Sull'utilizzo di questo *topos* in quanto segno di arcaismo musicale, vedi YVES KRIER, *La musique du péplum*, in *Musiques et images au cinéma*, éd. par Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 87-97.

53 Cfr. JEFF RIDER, RICHARD HULL-CHRISTOPHER SMITH, *The Arthurian Legend in French Cinema: Robert Bresson's 'Lancelot du Lac' and Eric Rohmer's 'Perceval le Gallois'*, in *Cinema Arthuriana* cit., pp. 149-162:153: «They are hyper-real intrusions that create a sense of anxiety and hidden meaning»; e FINKE-SCHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., p. 255: «One sound in particular is disturbing because it is, like the distortion projecting out of the chalice at the film's beginning, completely unidentifiable [...]. It remains a baffling distortion in the sonic field».

Fig. 1: Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, 1974, suonatore di zampogna

Prima di essere visto, il Medio Evo è quindi udito. Nel superare l'alterità storica rappresentata dal passato, e nel compiere quindi la sua funzione di intermediario temporale, il linguaggio cinematografico definisce da subito i contorni di un ambito sonoro che lo spettatore riconosce in quanto medievale, attraverso la presenza, timbrica prima che armonica o melodica, di componenti musicali associati a quel periodo storico. Nella fattispecie: campane, liuto, cornamuse, voci femminili acute e voci maschili gravi, indipendentemente, a questo punto, da connotazioni etniche (corni e cornamuse), o dal perdurare di una funzione rituale, come nel caso delle campane, le quali piuttosto, proprio in ragione dell'utilizzo costante in ambito sacro, continuano a essere associate a un'epoca lontana (il Medio Evo in quanto periodo storico religioso per antonomasia). È la ripetizione che forgia un'identità a-storica e a-temporale:

By their recurrence throughout films, and their continued re-use, these codified symbols begin to transcend the nature of simple conventions and elide into something more like an archetype, moving from film to film and serving to conjure up a number of secondary characters and consequences.<sup>54</sup>

54 ELLIOT, *Remaking the Middle Ages* cit., p. 193.



Elliot si riferisce qui ai suoi «historicons», ma la parabola del timbro è la stessa. Ridotta la coscienza storica a palinsesto, è nel potere comunicativo e affettivo delle immagini che si delinea una forma storiografica capace di dare senso all'immaginario collettivo. Sulla scia di Paige Baty, Vivian Sobschack distingue tra icona e *mediapheme*, tra luoghi narrativi e più piccole unità di significato, e ne riconosce, nella costruzione di un mondo familiare:

On the one hand, its power to condense the diachrony of a historical narrative into an abstracted, synchronically dense – and thus moving – fixity of a historical ‘moment’ and, on the other, its power to evoke from this ‘momentous’ density and ‘monumental’ concretion a sense not only of a general historical temporality and narrative, but also of a certain (yet unfixed) historical specificity.<sup>55</sup>

Ma nel mondo artificiale del cinema, come in quello virtuale di internet e in quello reale entro cui il nostro corpo si muove, l'immagine non è mai dissociata dal suono, la cui identità storica risponde alle stesse logiche semantiche. Nel caso di interferenze, uno dei due poli sostituisce l'altro nella costruzione di significato (è il caso dello schermo nero); quando il segnale è chiaro, entrambe lo rinforzano (il manoscritto). Cosa resta allora, quale senso dare, se ancora sussiste, alla fonte originale?

#### 4. *Musica medievale e medievalismo musicale*

La tentazione di rifarsi alla musica dell'epoca [XIII secolo] fu grande. Ma anche solo una superficiale ricognizione dei canti corali cattolici del tempo bastò a mostrare quella musica troppo remota ed estranea alla nostra sensibilità per poter stimolare la immaginazione di uno spettatore d'oggi. Decidemmo dunque non di riprodurla quale suonava sette secoli fa, al tempo della Battaglia sul Ghiaccio, bensì di adattarla all'orecchio moderno; così come per la musica russa d'allora, anch'essa da modernizzare.<sup>56</sup>

La testimonianza di Prokof'ev in merito alla musica composta per *Aleksandr Nevskij* di Ėjzenštejn, se da un lato attesta la diffusione, anche tra presunti esperti, di una concezione vaga e indefinita di Medio Evo (non avendo accesso all'originale russo, né sapendolo leggere, non so dire se il refuso sia da addebitarsi al

55 SOBSCHACK, *The Insistent Fringe* cit., p. 12; cfr. anche S. PAIGE BATY, *American Monroe: The Making of a Body Politic*, Berkley, University of California Press, 1995.

56 *Antologia degli scritti di Serghei Prokofiev*, a c. di Emilia Zanetti, «L'Approdo Musicale», IV, 1961, p. 100, cit. in MICELI, *Musica e cinema* cit., pp. 242-243.

compositore o al traduttore, ma dubito che si possa definire «corale cattolico» il canto gregoriano eseguito tre secoli prima di Lutero),<sup>57</sup> dall'altro dà conto di un falso problema: l'utilizzo delle fonti musicali originarie. Nel film *Kingdom of Heaven*, l'autore della 'colonna musica'<sup>58</sup> Harry Gregson-Williams non solo si ispira a motivi medievali – le parole del tema, come evidenziato da Kirsten Yri, sono tratte dall'antifona mariana *Ave regina cælorum*<sup>59</sup> – ma inserisce veri e propri frammenti di repertorio d'epoca: una *chanson* di Guiot de Dijon, trovatore borgognone vissuto durante le vicende narrate nel film (*Chanterai pour mon courage*, per il *flashback* in cui Godfrey ricorda la moglie scomparsa), la *Chansoneta farai vencut* di Raimon de Miraval (un altro contemporaneo per un altro *flashback*) nonché vario materiale religioso monodico. Cionondimeno, interpellato sulla scelta – giudicata anacronistica – di istituire il carattere musicale del film a partire dalla sonorità di un quartetto d'archi, il compositore si esprime in termini ancor più categorici rispetto a Prokof'ev:

Look, this is a movie, and there are no prizes in Hollywood for being authentic. [...] Ok, so the viols are not absolutely authentic in terms of the date, but then neither are orchestras, and if I was only going to limit myself to 12th-century instruments, we would have ended up with pretty much a racket on screen. Viols have this rather coarse, edgy sound, played without any vibrato, and I decided they would be perfect for the beginning of the film [...]. As long as something provides the listener and the viewer with the right feeling, that's all that matters.<sup>60</sup>

Si capisce quindi, perché le due *chansons* sono state tagliate nella versione distribuita nelle sale e si possono ascoltare, e apprezzare, esclusivamente nel DVD *Di-*

57 La traduzione inglese mantiene l'aggettivo «cattolico», cfr.: Sergei Prokofiev. *Autobiography, articles, reminiscences*, ed. by Setnyon Shlifstein, trad. di Rose Prokofieva, Honolulu, University Press of the Pacific, 2000, p. 112: «[...] Catholic 13<sup>th</sup> century choral singing».

58 Seguo qui la proposta, terminologica e analitica, formulata da Sergio Miceli, che distingue tra 'colonna musica', «il prodotto musicale finito», e 'colonna sonora', nozione generica che include «l'insieme di dialoghi, di effetti (rumori) e di musica»; vedi: SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2009, p. 12 (ringrazio Renata Scognamiglio per aver portato la mia attenzione sulla questione: la definizione, meno aneddotica di quanto parrebbe, rivela infatti un vero e proprio nodo concettuale). Miceli mantiene la distinzione anche nell'uso inglese, differenziando 'musictrack' da 'soundtrack'; vedi: SERGIO MICELI, *Film Music. History, Aesthetic-Analysis, Typologies*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2013, pp. 15-16.

59 KIRSTEN YRI, *Inverting the Epic: The Music of Ridley Scott's 'Kingdom of Heaven'*, in *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, ed. by Stephen C. Meyer, New York, Routledge, 2017, pp. 189-209.

60 RICHARD BUSKIN, *Composing for Films: Harry Gregson-Williams*, «Sound On Sound», 2005, <<https://www.soundonsound.com/people/harry-gregson-williams>> (ultimo accesso: 04.04.2018).

*rector's Cut*. Hans Zimmer ha avuto parole simili al fine di giustificare la storicità musicale del precedente film di Ridley Scott, *Gladiator* (2000) attraverso l'utilizzo di strumenti esotici quali il duduk, il flauto arabo, la chitarra andalusa o le percussioni etniche: «I never wanted the score to sound like musical anthropology or archeology—I was looking for ways of placing the music in its own imaginary ancient world and letting it echo into our times». <sup>61</sup> Curioso capovolgimento d'orizzonte, se solo si pensa al cruccio della massima fedeltà storica posto come valore aggiunto – forma stessa di legittimazione del film in quanto opera d'arte – dalla Hollywood dei grandi *Studios*, come documentato dall'articolo di Stothart, in cui veniamo a sapere della pletera di consulenti abitualmente ingaggiati, da Percy Grainger a Rudolph Dolmetsch, da William E. Strunk sino a Gustave Reese, i cui *Music in the Middle Ages* e *Music in the Renaissance* hanno formato ed influenzato in maniera durevole generazioni di musicologi. <sup>62</sup> O come ancora attesta Rózsa in un simile *vademecum* risalente agli anni '50, quando ricorda lo «studio intenso» delle *Cantigas de Santa Maria* effettuato sotto la guida di Ramón Menéndez Pidal, intellettuale antifranchista, medievista fondatore della scuola filologica spagnola, per prepararsi alla composizione della colonna musica di *El Cid* (r. Anthony Mann, 1961). <sup>63</sup> Un atto di buona volontà i cui esiti tuttavia lasciano perplessi. Per fare un altro esempio, nella *Joan of Arc* di Fleming si annuncia rigore filologico, e si riconosce poi, nella musica di livello interno <sup>64</sup> composta da Friedhofer per l'inco-

61 HANS ZIMMER, *More Music from the Motion Picture Gladiator*, note d'accompagnamento al CD, Decca Records, BO025GNY46, 2001; cit. in FRANK LEHMAN, *Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance*, in *Music in Epic Film* cit., pp. 27-55:52.

62 Vedi *supra*, n. 15.

63 MIKLÓS RÓZSA, *The Music in 'Quo Vadis'*, «Film Music Notes», XI, 1951, pp. 4-10 (ristampato in *The Hollywood Film Music Reader*, ed. by Mervyn Cooke, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 165-171); ID., *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York, Hippocrene Books, 1982, p. 181. Vedi STEPHEN C. MEYER, *The Politics of Authenticity in Miklós Rózsa's Score to 'El Cid'*, in *Music in Epic Film* cit., pp. 86-101.

64 Il riferimento è ovviamente alla proposta analitica elaborata da Sergio Miceli, che distingue, nella funzione drammaturgica svolta dalla musica nel film, tre livelli: 1. livello interno (sono le circostanze narrative che generano l'evento sonoro, come ad esempio un personaggio che accende una radio, o nel caso sopramenzionato, il coro che canta durante la celebrazione); 2. livello esterno, artificio proprio alla finzione cinematografica, ove la musica con il dono dell'ubiquità 'entra' ed 'esce' dalla scena con funzione di commento e/o accompagnamento (suddiviso ulteriormente in livello esterno acritico e critico, secondo il grado di partecipazione interpretativa richiesta allo spettatore); e 3. livello mediato, laddove la fonte musicale sostituisce la parola e si identifica col personaggio, in una sorta di soggettiva sonora. Per ulteriori approfondimenti, rimando a: MICELI, *Musica e cinema* cit., pp. 329-385; ID., *Musica per film* cit., pp. 643-666; ID., *Miceli's Method of Internal, External, and Mediated Levels:*

ronazione di Charles VII a Reims, il mottetto tropato *Alle-psallite cum-luya*: ma quale certificato di garanzia, quale pertinenza storica può offrire una melodia di inizio Trecento, caduta in desuetudine probabilmente nel momento stesso in cui veniva notata su pergamena,<sup>65</sup> per un avvenimento la cui funzione è altra, e che avrà luogo un secolo e mezzo più tardi? Lo stesso dicasi per le *Cantigas de Santa Maria*, repertorate un secolo prima dell'unificazione della Spagna, tema trattato ne *El Cid*. Il riferimento, più che fonte d'ispirazione, assume i tratti di un *clin d'œil* ad amatori e conoscitori; ma quanti erano, nelle sale del secondo dopoguerra, o ancor oggi? Utilizzare come matrice un canto turco, o mongolo, o sardo, non avrebbe cambiato granché, se non la soddisfazione propria del compositore (che non bisogna comunque sottovalutare). Ed infatti, le citazioni di Friedhofer, di Rózsa, come in fin dei conti quelle di Gregson-Williams e di Savall, sono passate inosservate. È il grado di riconoscibilità della melodia che modifica l'informazione, e di rimando il senso dell'operazione, come per il *Dies irae* riutilizzato da Nordgren.

Ma in realtà, il problema neppure sussiste, poiché, sebbene Daniel Leech-Wilkinson non impieghi il termine – nonostante tutto induca a farne uso – a rigor di logica ogni ricostruzione di musica medievale è una operazione, cosciente o meno, di medievalismo musicale.<sup>66</sup> Ciò che rende interessante la prospettiva cinematografica è l'assoluta permeabilità tra i due piani. Meglio: la possibilità di identificare quegli elementi sonori capaci di rendere medievale quel che, forse, nemmeno lo è.

Esemplare da questo punto di vista la musica, sia composta all'uopo sia compilata da materiale preesistente, per *Excalibur* di Boorman, la cui ombra fantastica si sparge sui film seguenti al pari di *Det Sjunde Inseplet*. Nessuna composizione è tratta dal repertorio medievale: tutte ne rappresentano però una forma di sogno. Il ricorso a Wagner permea la pellicola con funzione meta-tematica, meta-narrativa,

*Elements for the Definition of a Film-Musical Dramaturgy*, «Music and the Moving Images», IV/2, 2011, pp. 1-29; e ID., *Film Music* cit., pp. 509-527.

65 Sulla funzione della scrittura musicale in quanto tecnica di registrazione di un evento, e non di creazione o lettura finalizzata alla *performance*, vedi, per quanto concerne l'ambito medievale: ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005 (trad. it.: *La musica medievale e l'arte della memoria*, Subiaco, Fogli Volanti, 2008); LEO TREITLER, *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 135-208 (oggi nella raccolta: *With Voice and Pen*, pp. 365-428); dello stesso autore, d'ordine più generale: *What Kind of Thing is Musical Notation?* in ID., *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, pp. 107-160.

66 Vedi: DANIEL LEECH-WILKINSON, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

meta-semantica e, in fin dei conti, meta-medievale. Nei primi due casi, il richiamo al ruolo meta-tematico e meta-narrativo della musica risiede nella filiazione diretta del *leitmotiv* cinematografico dal *grundmotiv* wagneriano.<sup>67</sup> Ed infatti, l'*ouverture* di *Tristan und Isolde* accompagna gli sguardi, gli incontri, le dichiarazioni e tutto ciò che ruota attorno all'amore – specularlo a quello tra Tristano e Isotta – di Lancillotto e Ginevra; il preludio del *Parsifal* segue, come un riverbero, la redenzione di Percival e di Artù grazie al Graal; il *Trauermarsch* tratto dal *Götterdämmerung* è associato, come ben rilevato da Finke e Schichtman, alla spada Excalibur e quindi, di riflesso, alle strutture del potere medievale che l'arma rappresenta,<sup>68</sup> in una decomposizione del motivo musicale capace di andare al di là dei meri rinvii meta-testuali, e che più degli altri estratti ne mette a nudo il ruolo narrativo: le terzine cromatiche iniziali, dal carattere sospeso, sottolineano i passaggi più incerti – la morte di Uther, la richiesta di Artù d'esser fatto cavaliere dal nemico, la rivelazione di Merlino a Morgana dei poteri del drago, il duello finale tra Artù e Mordred – mentre l'epico finale dei fiati è associato ai passaggi 'vittoriosi', l'estrazione della spada dalla roccia e l'istituzione della Tavola Rotonda. Per quanto riguarda il piano meta-semantico, è *Trauermarch*, non a caso *générique d'ouverture*, che agisce con più incisione e più in profondità nelle strutture semantiche del film. Cosa narra la *Marcia di Sigfrido*? Il passaggio da un 'al di qua' a un 'al di là', preludio alla fine di un mondo: il *Crepuscolo degli Dei*. Cosa si vede all'inizio del film di Boorman? Uno schermo nero, la descrizione di un tempo oscuro e di una terra senza re; poi dei cavalieri armati su un orizzonte rosso-fuoco, l'elmo che ne ricopre i volti; il sorgere dalla nebbia di uno stregone (lo si identifica grazie a due segni distintivi: la pelle d'animale che ne ricopre il corpo ed un bastone), una battaglia di cui non si conosce il contenzioso; poi il dialogo per una spada tra uno dei cavalieri e lo stregone, l'emergere della stessa da un lago, ed infine il riconoscimento della regalità del cavaliere dai suoi pari. Due mondi si incontrano, e se all'inizio il varco tra i due è permeabile, fulcro della narrazione è la fine di uno dei due: il passaggio da un 'al di qua' a un 'al di là'. La musica di Wagner si era già udita due anni prima, nel 1979, con medesime intenzioni: Francis Ford Coppola aveva utilizzato il *Walkürenritt* per *Apocalypse Now* – per la cavalcata di quelle moderne

67 Per un approccio più generale alla questione, vedi: SCOTT D. PAULIN, *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of 'Gesamtkunstwerk' in the History and Theory of Film Music*, in *Music and Cinema*, ed. by James Buhler, Caryl Flinn and David Neumeyer, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, pp. 58-84.

68 FINKE-SCHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., pp. 81-86.

valchirie che sono gli elicotteri da combattimento – e Werner Herzog aveva attinto a *Das Rheingold* per il suo *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1978), che racconta, ancora una volta, sin dall'inizio, dalla luna tra le brume della notte, il passaggio da un 'al di qua' a un 'al di là'.<sup>69</sup> La funzione meta-semantica agisce quindi su più livelli: interna (il racconto filmico di Boorman), mediata (la musica di Wagner), esterna (la tradizione cinematografica).<sup>70</sup> Si ammetta ora uno spettatore, allo stesso tempo ascoltatore, ignaro di tutto: di Wagner, di Coppola, di Herzog, e pure di Chrétien de Troyes. Cosa c'è di medievale nella musica di Wagner? Il sostrato narrativo, certo (sebbene, non si dimentichi, fantastico);<sup>71</sup> ma vi sono degli elementi musicali intrinsecamente medievali propri della composizione? Non il timbro, non la scala, non la melodia, non l'armonia, non il ritmo, non l'impianto tonale o atonale (e ai parametri del discorso musicale identificati da Jean-Jacques Nattiez si aggiunga pure la forma: il risultato non cambia).<sup>72</sup> Un pedale sonoro, forse, o la predominanza melodica: quel 'profumo' di antico che Wagner ritrova negli inni sacri del suo tempo.<sup>73</sup> Sono questi, elementi sufficienti a delimitare un perimetro medievale? Non del tutto se, come accennato, la stessa musica può riferirsi ad altri tempi ed altri spazi. Cosa allora rinvia al Medio Evo? *L'imprinting* delle immagini iniziali, l'associazione di quella melodia, di quella armonia, di quel timbro, con «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese»; nonché la

69 Sul ricorso puntuale di Wagner al cinema, ricordo i precursori, ancora una volta di pubblicazione italiana: HANSJÖRG PAULI, *Wagner e il cinema*, Torino, Assessorato alla Cultura, 1983; e *L'immagine in me nascosta – Richard Wagner: un itinerario cinematografico*, a c. di Ermanno Comuzio e Giuseppe Ghigi, Venezia, Comune di Venezia, 1983; poi: CHRISTOPHEL HENZEL, *Wagner und die Filmmusik*, «Acta Musicologica», LXXVI/1, 2004, pp. 89-115; *Wagner & Cinema*, ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, Bloomington, Indiana University Press, 2010, nonché il contributo di ROBERTO CALABRETTO, *Presenze wagneriane nel cinema europeo*, in *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, a c. di Sergio Miceli e Marco Capra, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 57-80. Quanto ai film di Coppola e Herzog, sebbene tangenziali alla tematica, cfr. MATTHEW WILSON SMITH, *American Walkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema*, «Modernism/Modernity», XV/2, 2008, pp. 221-242; SERGIO MICELI, *La 'Cavalcata delle Valchirie' da Griffith a Coppola e oltre. Tòpos ippico o ideologico?*, in *Verdi & Wagner nel cinema e nei media* cit., pp. 91-103; e CASPER KENT-SUSAN LINVILLE, *Romantic Inversions in Herzog's 'Nosferatu'*, «The German Quarterly», LXIV/1, 1991, pp. 17-24.

70 Medio lessico e funzioni dalla teoria dei livelli di Sergio Miceli esposta *supra*, vedi n. 64.

71 KREUTZIGER-HERR, *Imagining Medieval Music* cit., p. 90: «Wagner's artistic ideas of Minnesang were taken up by the early writing on music history as 'sources' and not as what they most certainly are: a fantasy idea of the Middle Ages».

72 Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987.

73 MICHAEL SCOTT RICHARDSON, *Evoking and Ancient Sound: Wagner's Musical Medievalism*, Master Thesis, Rice University, Huston, Aprile 2009, p. 12.

sua ripetizione, all'interno di un flusso visivo e sonoro che, in tal modo, forgia un immaginario meta-medievale per la somma di tutti questi elementi veicolati 'al di qua' e 'al di là' della tradizione cinematografica stessa. Una matrice visiva che influenza quella sonora, sino a renderla dominante:

The medieval has been reduced to a recognizable, Technicolor paradigm by a semi-filmic distant past that swiftly encodes a visual grammar of adventure, wooing, jousting and rebelling. We 'read' medieval-themed films not only through the filter of what we know of the past but also via what we have seen on the screen already, generating a sort of double-fictionalizing process along the way.<sup>74</sup>

Diverso invece il discorso per quanto riguarda l'altra musica preesistente, la cui aura medievale è già ben consolidata, e la cui presenza ubiqua, sia essa esplicita (il film di Boorman la ribadisce per ben due volte, nella scena della cavalcata verso la battaglia e durante la battaglia stessa), o implicita (come nel caso delle scene finali di *Jeanne d'Arc* di Luc Besson, 1999, musiche di Eric Serra), rende ancora più tangibile attraverso la ripetizione, l'applicazione di tutti gli elementi musicali sin qui delineati – tessitura grave per le voci maschili, registro acuto per quelle femminili, profilo melodico diatonico, assenza d'ornamentazione, ritmo binario, timbri strumentali fortemente connotati. Desunti dunque, da un unico modello: *O Fortuna*, primo quadro dei *Carmina Burana* di Carl Orff.<sup>75</sup> Una musica tacciata al meglio di neo-paganesimo, che la critica del tempo già leggeva come una ripresa, molle e sminuita, della poetica primitivista del primo Stravinskij.<sup>76</sup> Per dirla con

74 CAROLINE JEWERS, *Hard Day's Knights: 'First Knight', 'A Knight's Tale', and 'Black Knight', in The Medieval Hero on the Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, ed. by Martha Driver and Sid Ray, Jefferson, McFarland, 2004, pp. 192-210:193.

75 Cfr. FINKE-SICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., p. 375: «'Excalibur' was virtually the first American film to use this musical piece in its score»; ma a parte il refuso evidente – la produzione è anglo-americana, e non statunitense – il primato spetta a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini (1975), in maniera forse più sottile e inaspettata (non *O Fortuna* si utilizza, ma il meno citato *Veris Leta Facies*).

76 La bibliografia sulla materia è vasta; rimando a RICHARD TARUSKIN, *Orff's Musical and Moral Failings*, «The New York Times», 6 maggio 2001, da cui traggio i gradi del giudizio: «Orff's rhythms are uniformly foursquare, his melodies catchy, his moods ingratiating. [...] Was Orff's neo-paganism unrelated to the ideology that reigned in his homeland when he wrote his most famous scores?» (articolo oggi raccolto, con diverso titolo – *Can We Give Poor Orff a Pass at Last?* – nella raccolta curata dallo stesso Taruskin: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 161-167); agli studi fondamentali di MICHAEL H. KATER, *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1997; e ID., *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 111-143; e per il contesto più

le parole di un contemporaneo, Nicolas Slominsky: «amalgam of heterogeneous neo-medieval, ecclesiastical, ethnic and popular melodic and rhythmic elements, accoutred in bland modalities and marked by a hypnotically repetitive and asymmetrical cantillation alternating with monometrical ululation and syncopated hockets». <sup>77</sup> Questo per restar ligi a una semantica prettamente musicale: impossibile in questo caso, tanto l'opera, e non solo la vita di Orff, sono intimamente connessi all'ideologia nazista, con un successo che perdura al di là della sua discussa povertà compositiva e al di qua del suo presunto statuto di manifesto fascista. Michael Kater, specialista della questione, pur riconoscendo che, «yet even if pressed, musicologists today show themselves reluctant to identify, in Orff's music and especially that of 'Carmina Burana', a distinctive 'fascist' quality», sottolinea come:

The us of 'ostinato' rhythms, melodic economy, rudimentary diatonicism, repetition and monophony, and thematic allusions to 'Volkmusic' and 'Hausmusik' all were generically akin to a peculiarly Nazi aesthetic in German music between 1933 and 1945. <sup>78</sup>

Prima di essere fascisti (e semmai se ne possa formulare una definizione), questi elementi sono medievali (senza che per questo motivo si avalli una corrispondenza biunivoca)? <sup>79</sup> Lo sono in ogni caso per Trevor Jones, all'epoca giovane diplomato della *National Film School* alla sua prima prova cinematografica professionale, che gli elementi costitutivi – timbrici, melodici, armonici, ritmici – di quel prototipo musicale, qui riutilizza, come si evince da almeno due passaggi del film. Il primo: il matrimonio tra Artù e Ginevra, ove la traiettoria cavalleresca arriva al suo apogeo e Merlino annuncia a Morgana il tempo unico che verrà: «The days of our kind are numbered. The one God comes to drive out the many gods. [...] It's a time for men and their ways». Il *Kyrie* che accompagna la celebrazione cristiana è chiaramente modellato sui *Carmina Burana*: isomelismo sillabico, diatonismo, metrica binaria con rullo di percussioni e campane tubolari ad accentuare il bat-

generale: DAVID B. DENNIS, *Inhumanities. Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

<sup>77</sup> NICOLAS SLOMINSKY, *Music Since 1900*, New York, Schirmer, 1971<sup>4</sup>, p. 674 (1<sup>a</sup> ed. New York, Norton, 1937); traggio la citazione da KATER, *Composers of the Nazi Era* cit., p. 51.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 67-68.

<sup>79</sup> Per una indagine storica del cinema a soggetto medievale in Germania tra le due Guerre e sotto il nazismo, cfr. BILDHAUER, *Filming* cit.; per un primo approccio, rinvio il lettore italiano a: *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a c. di Francesco Finocchiaro, Roma, Aracne, 2012.



tere della misura, enunciazione del tema a voce sola, ripreso poi dal coro in un canone all'unisono. Tutto è ridotto a procedure compositive basilari, elementari, archetipe, in un'associazione tra semplicità ed antichità figlia – anche e soprattutto in musica – del pensiero evoluzionista e della pratica sopravvissuta (il corale, questo sì, diatonico e all'unisono, gli ornamenti lasciati alla specializzazione del solista): se ne osserva l'influenza già nella semplice dissociazione tra voci maschili, gravi, e voci femminili, acute. È interessante notare poi lo slittamento continuo, all'interno della scena, tra la cerimonia religiosa, ove visualmente predominanti sono i luccichii delle armature, e la conversazione che si svolge nel mentre, ma *a tergo*, tra Merlino e Morgana, immersi in una ambientazione arcadica che trasforma la melodia del *Kyrie* rivestendola di altri suoni: nella fattispecie il flauto, strumento bucolico (siamo in una foresta), pànico senza essere orgiastico (versione edulcorata della siringa di Dioniso), e risolutamente medievale (menestrelli e trovieri abbondano nei momenti di festa). Le stesse unità sonore si ritrovano nel secondo esempio, *Igraine's Dance*, sufficienti a definire medievale la musica che accompagna la danza della futura madre di Artù, indipendentemente dall'accompagnamento del liuto, il quale, nonostante la differenza metrica, ricorda più il tema principale composto dai Goblin per *Profondo rosso* (r. Dario Argento, 1975), che qualsiasi escursione modale medievale; e indipendentemente, aggiungiamo, dal crescendo 'cromatico' che precede l'accelerazione finale con una funzione prettamente narrativa (Ess. 1a e 1b).

Es. 1a: Trevor Jones, *Igraine's Dance* (*Excalibur*, r. John Boorman, 1981),  
tema accompagnamento liuto (chitarra) – trascrizione: Marco Gurrieri



Es. 1b : Goblin, *Profondo rosso* (*Profondo rosso*, r. Dario Argento, 1975),  
tema sintetizzatore – trascrizione: Marco Gurrieri



In fondo, si tratta della stessa procedura adottata per *Det Sjunde Inseplet*, condotta però con ben altra sensibilità e finezza nel film di Bergman, vuoi per il modello di partenza (una fonte originaria e non un suo simulacro), vuoi per la coerenza interna raggiunta – la musica diventa la matrice del film, contribuendo non poco al suo statuto immaginifico –, vuoi infine per la maggiore abilità del compositore, Erik Nordgren. Al pari dei versetti biblici che ai dialoghi danno forma e sostanza,<sup>80</sup> la partitura di Nordgren, pur distinguendo due temi principali – uno per l'approssimarsi della Morte e l'altro per i momenti di transizione – è un'enorme variazione sulle prime quattro note del *Dies irae*, secondo gli abituali segnali sonori già riscontrati (le voci femminili acute per la visione celeste di Jof, accompagnate poi dall'arpa nella scena finale; le voci maschili gravi abbinata all'ostinato ritmico percussivo durante l'incontro nella foresta con la strega e l'avvicinarsi della tempesta). Anche il paesaggio assume una qualità musicale che dona ancor più coesione all'insieme: le onde del mare nella scena iniziale, il cinguettio degli uccelli nelle scene bucoliche, le campane della chiesa, che tacciono solo nel dialogo tra la Morte e il cavaliere, il vento all'interno del bosco, il crepitio del fuoco all'interno della casa, il silenzio di morte quando la Morte parla. A fronte di un linguaggio risolutamente moderno, l'adozione della melodia della sequenza attribuita a Tommaso da Celano come cellula generatrice della partitura – compresi gli accordi sopra definiti *Third stream* – permette di superare anche l'anacronismo stilistico evidente, compendiando in sé tutte le meta-funzioni (tematiche, narrative, semantiche, medievali) già segnalate a proposito del riutilizzo di Wagner in *Excalibur*.

Se il Medio Evo cinematografico, autoriale o popolare che sia, sembra quindi segnato da un medievalismo musicale facilmente adattabile a ogni situazione, una sola pellicola fa eccezione: il già ricordato *Perceval le Gallois* di Rohmer (1978), film ingiustamente negletto dalla critica musicologica, cui le poche pagine che Haines gli dedica non solo non gli rendono giustizia, ma seguono pedissequi i *clichés* musicali formulati dalla critica cinematografica, focalizzata più sul profilo longilineo dell'attore principale (Fabrice Luchini), piuttosto che sull'assoluta singolarità e originalità della proposta musicale.<sup>81</sup> Questa infatti è organizzata sulla base di una ricostruzione filologicamente corretta (almeno secondo i criteri musicologici di quei tempi: e sono oramai trascorsi quattro decenni), del repertorio, addirittura

80 Come ad esempio le invocazioni salmodiche di Anthonius Block e le prime, e ultime parole della fanciulla muta di fronte alla morte: «Tutto è compiuto»; vedi il numero speciale, monografico, dedicato al film, della rivista «L'Avant-Scène», CCCX, 1992, pp. 8-87.

81 HAINES, *Music in Films* cit., pp. 72-77.

polifonico, dell'epoca in cui si svolge l'azione (la fine del XII secolo). Nel film di Rohmer si odono per la prima volta *organa quadrupla*, mottetti costruiti su *talea e color* e organizzati secondo modi ritmici, e organi portativi così come potrebbero risuonare (e di fatto risuonano) nelle incisioni di fine anni '70. Guy Robert, il compositore accreditato «d'après des airs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», è il fondatore dell'ensemble *Perceval*, tutt'ora in attività, i cui membri di allora compaiono sulla scena del film, cantando, suonando o recitando i discorsi indiretti della narrazione di Chrétien de Troyes. In realtà, la scelta è consustanziale all'obiettivo di Rohmer, che tramite i dialoghi in ottonari, il decoro di cartapesta, le forme uniche adattabili e adattate di volta in volta alle differenti specie di castello, di alberi e di armi che si incontrano, attraverso la scena unica che ribalta la percezione temporale, o ancora i colori degli abiti e i gesti stessi degli attori, non ricostruisce un'epoca secondo forme naturalistiche (o pseudo-naturalistiche), bensì manifestamente ideali: il Medio Evo di *Perceval le Gallois* non è il Medio Evo, ma una sua meta-rappresentazione, un meta-Medio Evo.<sup>82</sup> In tal modo, la distanza intrinseca al linguaggio estetico formalizzato stempera l'alterità musicale – modale, strumentale, timbrica – propria del linguaggio medievale e ne permette il riutilizzo senza mediazioni 'apparenti' (ovvero dettate pur sempre dai nostri codici di non-conoscenza della sonorità dell'epoca). Paradossalmente dunque, laddove la rappresentazione vuole essere realistica, veridica (o presunta tale) la musica diventa un simulacro; quando invece è la realtà a farsi simulacro di se stessa, allora la musica può dispiegarsi in forme storicamente più consone all'ambientazione prescelta (ed in questo senso la scena finale, dove la conoscenza del Graal impone a Percival l'incarnazione del Cristo, è un pezzo d'antologia, una ricostruzione attendibile di cosa probabilmente fu il dramma liturgico).

In fin dei conti, questa è la ragione per cui la musica, così vicina alla realtà dell'epoca, assolve il suo compito narrativo e drammaturgico in *Perceval le Gallois* e fallisce invece in *Jeanne la Pucelle* di Rivette. Si è detto della particolare attenzione filologica di Savall, i cui modelli, melodici e compositivi, sono tutti ascrivibili alla

82 Sulla 'distanziamento' come tecnica cinematografica nel *Perceval* di Rohmer, oltre al già citato RIDER-HULL-SMITH, *The Arthurian Legend in French Cinema*, vedi in maniera specifica: GIOVANNA ANGELI, 'Perceval le Gallois' d'Eric Rohmer et ses sources, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», XLVII, 1995, pp. 33-48; JOAN TASKER GRIMBERT, *Distancing Techniques in Chrétien de Troyes' 'Li Contes del Grall' and Eric Rohmer's 'Perceval le Gallois'*, «Arthuriana», X/4, 2000, pp. 33-44; e DONALD L. HOFFMAN, *Re-Framing 'Perceval'*, Ivi, pp. 45-56.

prima metà del Quattrocento.<sup>83</sup> Nella scena del primo assalto alle mura di Orléans, la musica è rispettosa dell'insieme strumentale del tempo (tube, trombe, bombarde), dell'impianto modale, del temperamento marziale, forse pure della forma (un *rondeau*), ma non – è questo il sentimento di chi scrive – della scena rappresentata, né delle esigenze proprie alla narrazione cinematografica: la musica annuncia una vittoria e si vede l'armata francese battere in ritirata. La profondità che pure Pasolini aveva identificato nella trasfigurazione del ritmo visivo e sonoro risulta, se non assente, di fatto compromessa, confermando così l'intuizione di Helen Dell:

Medieval music might be 'The real thing' but the real thing will not do. [...] Medieval music does not have the distance required to represent the medieval since representation of any kind presumes non-identity with the original. Nothing can represent itself. The representation each film provides with its music is, instead, the means it employs to sustain a particular idea of the medieval which suits its creative and ideological ends.<sup>84</sup>

##### 5. *Convergenze parallele?*

Nell'attenzione di Stothart alle fonti d'ispirazione per il suo lavoro di compositore – un esempio tra gli altri della solerzia diffusa negli anni '30 per la ricostruzione storica del repertorio medievale – Linda K. Schubert vede un mezzo di sviluppo per il *revival* di musica antica negli Stati Uniti: «scores such as Stothart's music for 'Romeo and Juliet' may have become yet another means of introducing general audience to early music. [Stothart] also hoped to contribute 'to' the early music scene by demonstrating the possibilities of the film soundtrack as a viable showcase for this repertory».<sup>85</sup>

Harry Haskell sembra invece più prudente: analizzando l'impatto dei nuovi media, valuta l'apporto di cinema e televisione, rispetto alla radio, «comparatively little to the revival».<sup>86</sup> La questione è stata appena sbozzata e ogni giudizio sembra prematuro. Nondimeno, il percorso delineato finora propende, sulla traccia di

83 Vedi *supra*, nn. 30-31.

84 DELL, *Music for Myth and Fantasy* cit., s.p. Quanto alla distinzione tra un'applicazione orizzontale e verticale della musica alle immagini filmiche, la prima agente sul ritmo del montaggio, la seconda trascendente la realtà, così come immaginata da Pasolini, vedi le sue *Note di copertina*, in *Morricone. La musica nel cinema di Pasolini*, disco LP General Music GM73001, 1984 (oggi in: ANTONIO BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 114-115).

85 SCHUBERT, 'A Brilliant New Symphonic Effect' cit., pp. 38-39.

86 HARRY HASKELL, *The Early Music Revival. A History*, New York, Dover, 1996, pp. 123-124.

Haskell, per una maggiore cautela. Bisogna infatti attendere la fine degli anni '70 e il solo *Perceval le Gallois*<sup>87</sup> perché la musica medievale, come l'intende la ricerca scientifica, risuoni nelle sale di un cinema, mentre i segnali sonori prettamente medievali che invece abbondano nei cinematografi – campane, bombarde – raramente fanno parte di un programma concertistico. Certo, la prospettiva cambia, e non di poco, se si osservano i destini del canto gregoriano; ma appunto: l'influenza è inversa (dai monasteri alle sale da concerto al cinema), e soprattutto univoca. Dalla *Joan of Arc* di Fleming al *Nom de la rose* di Annaud passando per il *Lancelot du Lac* di Bresson, si ode sempre la stessa melopea: «voci tendenzialmente acute e dal timbro incolore, fraseggio legato, ritmo libero orientato dalla frase verbale e dal 'peso' della parola, mancanza di ornamentazione».<sup>88</sup> Detto altrimenti: «this very beautiful, very Romantic, and somehow very French tradition of singing», che è il canto fuoriuscito dagli *scriptoria* di Solesmes tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e che ha definito per la modernità, sotto l'egida di una bolla papale, la nozione stessa di canto sacro cristiano, «despite whatever else we may know about other repertories of medieval and Renaissance music».<sup>89</sup> Se la storia delle radici non solo religiose o teologiche, ma più umanamente politiche ed ideologiche di quell'avventura filologica che ha segnato in profondità la nostra maniera di intendere e volere il canto liturgico medievale comincia a essere raccontata,<sup>90</sup> la riflessione sul suo impatto performativo ancora attende.<sup>91</sup> Ma per quanto riguarda la ricostruzione storica della polifonia medievale, il suo *revival* segue una

87 Primato che in realtà spetta al *Decameron* di Pasolini, di sette anni precedente, sebbene ciò non coincida con l'alterità musicale derivante dall'uso che Rohmer ne fa; vedi *infra*, § 6.

88 CECILIA PANTI, *Pregiudizi e miti sulla musica medievale, fra oblii e riscoperte*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLIV/1, 2011, pp. 22-36: 29.

89 KATHERINE BERGERON, *Chant, or the politics of inscription*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 101-103:103. Il riferimento alla 'bolla papale' è ovviamente il *Motu Proprio 'Tra le sollecitudini'* di papa Pio X, che sancisce l'adozione del canto gregoriano come il «canto proprio della Chiesa Romana»; vedi: PAPA PIO X, *Motu Proprio 'Tra le sollecitudini'*, 22 novembre 1903, «Acta Apostolicae Sedis», 1909; per una lettura critica, tra la vasta bibliografia, segnalo: JEAN-YVES HAMELINE, *Le 'Motu Proprio' de Pie X et l'instruction de la musique sacrée (22 novembre 1903)*, «La Maison Dieu», 111/239, 2004, pp. 85-120.

90 Cfr. ad esempio: KATHERINE BERGERON, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998; e KATHARINE ELLIS, *The Politics of Plainchant in 'fin-de-siècle' France*, Aldershot, Ashgate, 2013.

91 Se ne può nondimeno avere un *aperçu* nelle interviste a Marcel Pérès, Susan Hellauer, Barbara Thornton e Christopher Page, raccolte in: BERNARD D. SHERMAN, *Inside Early Music. Conversation with Performers*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 23-95 (tr. parziale dei soli due primi capitoli: *Interviste sulla musica antica. Dal canto gregoriano a Monteverdi*, Torino, EDT, 2002).

strada parallela che non incontra quella delle sale oscure. L'ipotesi – o per meglio dire 'l'invenzione' secondo la formula di Leech-Wilkinson – va dall'accompagnamento degli strumenti alla sua eliminazione, congettura tutta giocata in «a battle of wits between the lack of evidence and one's own ingenuity», e ove pure predomina «a great deal of pleasure to be had from piecing together fragments of evidence into a story that seems plausible». <sup>92</sup> Parafrasando Vincenzo Borghetti, si passa dal Medioevo in doppiopetto grigio delle collezioni storiche dell'Università di Oxford in collaborazione con His Master's Voice e dell'Archiv Production della Deutsche Grammophon, ai sandali di Morrow, alle mutande di Clemencic sino al 'cous cous' di Henri Agnel, ovverossia da una voce d'Opera riciclata ai secoli bui, ai timbri popolari ed oggi etnici, attraverso una professionalità oramai acquisita da parte di cantori specializzati. <sup>93</sup> Sebbene per Amy de la Bretèque *Perceval le Gallois* sia un esempio della concomitanza tra ricerca storica e rappresentazione cinematografica – poiché «un son nouveau baignes les images, destiné sans doute à flatter le besoin d'exotisme historique [...], c'est la résurrection de la musique médiévale, phénomène marquant la décennie, qui finit par déboucher aussi au cinéma» <sup>94</sup> – le date non corrispondono: il timbro rozzo, non educato, in una parola non lirico che Bergman mette in bocca indistintamente a Jöns lo scudiero, ai saltimbanchi Mia, Jof e Skay, nonché ai flagellanti che irrompono sulla scena, non deve nulla alle incisioni dell'epoca, ma tutto allo scrupolo di ricostruzione naturalistica che permea *Det Sjunde Inseplet* (ed è il 1957, un decennio prima delle prime incisioni di Morrow). Se influenza vi è, risiede forse nell'attenzione iconografica, nella presentazione di strumenti, soprattutto il corno ed il liuto: quest'ultimo onnipresente, da *The Adventures of Robin Hood* di Curtiz e Reighley del 1938, a *Les Visiteurs du soir* di Carné del '42, a *Ivanhoe* d'un decina d'anni successivo, al già citato *Det Sjunde Inseplet*, sino al più recente *Robin Hood* di Scott, nelle fogge più variate, che siano il più possibile prossime alla realtà storica (Figg. 2-6). E non tanto da un punto di vista organologico – nessun doppiaggio salva in questo caso le dita degli attori – bensì meramente iconologico, in quanto «sign of medievalness»; sebbene, Isabelle Ragnard lo ricorda a proposito di *Ivanhoe*, l'utilizzo del liuto «n'est pourtant pas conforme à la réalité historique car à cette période les instruments

92 LEECH-WILKINSON, *The Modern Invention* cit., p. 2.

93 VINCENZO BORGHETTI, *Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLIV/1, 2011, pp. 37-54.

94 AMY DE LA BRETÈQUE, *Le Moyen Âge du cinéma français 1940-1987*, in *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui*, éd. par Michel Perrin, Université de Picardie, PUF, 1990, pp. 259-278:271.

Fig. 2: Michael Curtiz e William Reighley, *Robin Hood Adventures*, 1938, liuto



Fig. 3: Marcel Carné, *Les Visiteurs du soir*, 1942, liuto



Fig. 4: Richard Thorpe, *Ivanhoe*, 1952, liuto



Fig. 5: Ingmar Bergman, *Det Sjunde Inseplet*, 1957, liuto e tamburello





Fig. 6: Ridley Scott, *Robin Hood*, 2010, liuto, violino, flauto

les plus prisés sont incontestablement la harpe et la vièle à archet; ils ne seront détrônés par le luth qu'à la Renaissance». <sup>95</sup> Proprio in questo caso l'accompagnamento è parte per il tutto, e non lascia adito a dubbi: alla ricerca di Riccardo Cuor di Leone, tenuto prigioniero in chissà quale castello svizzero, Wilfred of Ivanhoe esegue una ballata *country* che non avrebbe sfigurato, testo escluso, nel repertorio di Woody Guthrie. <sup>96</sup> Allo stesso modo, uno dei quattro virili compagni dell'ultimo *Robin Hood* interpretato da Russell Crowe (a dire il vero proprio Alan-a-Dale, il menestrello della banda), non è altri che Alan Doyle, *leader* del gruppo canadese folk-rock Great Big Sea. Se l'aderenza performativa ne esce notevolmente affinata, non altrettanto si può dire delle arie eseguite: veridiche nelle parole (Bachtin già da tempo aveva rivelato come il Medio Evo non fosse così pruriginoso come a lungo immaginato), celtiche nelle musiche, di quell'immaginario celtico che apre un altro campo d'indagine sul mondo medievale. Quanto alle danze: una ronda, come sempre. E come sempre al suono di un flauto, di un liuto, di un'arpa, vuoi pure d'un violino, la cui attenzione filologica – e il *Robin Hood* di Scott l'attesta nuovamente – è tutta nell'impugnatura (dritta sul petto e non tra mento e spalla), ma non nell'armonia (Fig. 6).

<sup>95</sup> RAGNARD, *Le prologue du film 'Ivanhoe'* cit., p. 61.

<sup>96</sup> Ivi, p. 60: «[...] le timbre de l'instrument qui l'accompagne en réalité n'est pas celui d'un luth mais d'une guitare moderne, la force de la convention oblitère totalement cette double invraisemblance visuelle et sonore».

6. *Un caso italiano?*

La domanda è, ovviamente, provocatoria: si sono considerati film francesi, inglesi, statunitensi, svedesi, perché mai la produzione italiana dovrebbe essere contemplata a margine? Una prima, sommaria ricognizione non mostra infatti particolari segni distintivi, ma anzi un adeguamento ai parametri sonori sopra individuati.<sup>97</sup> *Fratello Sole, sorella Luna* di Zeffirelli (1972) comincia con lo scalpitare di zoccoli di cavalli, e sono le campane a segnalarci che siamo da qualche parte nel Medio Evo e non nel New Mexico. E che dire delle *génériques d'ouverture* di Carlo Rustichelli per *l'Armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), la cui celeberrima marcetta, dal «tono fra la banda paesana e l'opera dei Pupi»,<sup>98</sup> non dimentica il piffero di estrazione medievale, sebbene già quattro anni dopo, in *Brancaleone alle crociate*, l'arrangiamento ceda alle aspettative del successo e quindi al carattere nazional-popolare (canto in primo piano, fischietto *à coulisse* alla fine della frase, gli strumenti servono solo da accompagnamento)? Quanto all'uso delle fonti (e a tutto ciò che ne consegue) l'atteggiamento non cambia. Molto si è scritto, a proposito del *Decameron* di Pasolini (1971), sulla canzone napoletana *Fenesta ca lucive*, che la tradizione attribuisce a torto a Bellini e che segna con la sua presenza tutta la narrazione;<sup>99</sup> meno in-

97 Per quanto riguarda invece gli altri parametri, vedi: ATTOLINI, *Immagini del Medioevo* cit., pp. 97-117 (per la «tradizione francescana nel cinema italiano»); CASADIO, *Gli ultimi avventurieri* cit.; e soprattutto: MARCIA LANDY, *The medieval imaginary in Italian films*, in *Medieval Film* cit., pp. 110-136.

98 ERMANNO COMUZIO, *Grancassa paesana e nobili timpani*, in *L'armata Brancaleone. Un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, a c. di Stefano della Casa, Torino, Lindau, 2005, pp. 81-90:82. Altro aspetto sonoro qui non analizzato è la lingua della sceneggiatura, per la quale rimando a: ANNALISA NESI, 'Cedi lo passo'. *Sulla lingua dell'Armata Brancaleone*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLIV/1, 2011, pp. 130-135; ma più in generale sul linguaggio medievale, cfr. CAROL O'SULLIVAN, *A time of translation: linguistic difference and cinematic medievalism*, in *Medieval Film* cit., pp. 60-85.

99 Sulla musica nell'universo poetico di Pasolini, resta imprescindibile: ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, CinemaZero, 1999; quanto al suo uso nell'opera cinematografica, cfr. GIUSEPPE MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Rubrino, Quattroventi, 1997; SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a c. di Sergio Miceli, Milano, Suvini Zerboni, 1998, pp. 29-75; ROBERTO CALABRETTO, *La musica nel cinema di Pasolini e Antonioni*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a c. di Roberto Giuliani, Milano, Guerini, 2011, pp. 113-123; sul *Decameron* in particolare vedi: CHIARA CAPPUCCIO, *La musica nel 'Decameron', tra Boccaccio e Pasolini*, «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario 2010, pp. 189-198; quanto a *Fenesta ca lucive*, cfr. LAURA SBICEGO, *A proposito di un canto popolare nei film di Pasolini*, in *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a c. di Guglielmo Moneti, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1989, pp. 51-58.

vece si è osservato come il brano sorga nel film. Se un primo accenno si ode a livello esterno all'inizio della scena, quando il mandolino solo accompagna la prima conversazione tra Ser Ciappelletto e Musciatto, è poi a tavola, mangiando, bevendo e ricordando, che si canta come probabilmente si cantava: tutti assieme. Alle melodie popolari (sottofondo continuo nelle scene di strada e di mercato, vero *trait d'union* tra le varie scene),<sup>100</sup> si accompagnano quelle liturgiche, ovviamente monodiche: le cantano le monache, risuonano nelle visioni del pittore, prima e durante l'esecuzione dell'affresco murale (ed è il *Mittit ad Virginem* di Petrus Abaelardus). Eccezionale è invece la presenza del *Kyrie* tratto dalla *Messa di Tournai*, una delle prime testimonianze di *Ordinarium Missae* volto in polifonia, notato verso la metà del XIV secolo e contemporaneo quindi agli eventi narrati: accompagna l'annuncio della peste e l'inumazione di Ser Ciappelletto, smentendo così il primato di *Perceval le Gallois* quanto all'uso di materiale polifonico coevo. Ma bisogna ammetterlo: l'andamento delle voci è omoritmico e sillabico, come si addice ad un canto improvvisato trecentesco, lontano quindi dall'alterità di un *organum* duecentesco o anche solo del *Kyrie* della più tardiva (trent'anni al massimo) *Missa* di Machaut.<sup>101</sup> Riferendosi all'intera *Trilogia della vita*, Sergio Bassetti parla di «mimesi libera, ideologica e non filologica, [di] rifiuto della cifra filologica a vantaggio di quella analogica»,<sup>102</sup> che poi vuol dire affidarsi all'immaginario collettivo e simbolico, fare atto di medievalismo rinunciando al medievale. E i suoni lo confermano, non solo per quanto riguarda la produzione pasoliniana. Le voci sono acute o gravi, senza via di mezzo, che si tratti del primo *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani (1966), o del *Decameron* stesso. Quanto all'*instrumentarium*, il canone vige: campane, flauti, percussioni, liuti.

Esemplare a questo riguardo è anche la colonna musica di *Fratello Sole, sorella Luna* scritta da Riz Ortolani, le cui logiche compositive rispecchiano quanto sin qui delineato. Già s'è detto delle *génériques d'ouverture*. Il *leitmotiv* del film, ben noto per aver sfruttato il tema dell'omonima canzone (come nelle migliori operazioni di *marketing* musicale e cinematografico), altro non è che una ripresa, appena variata, della melodia della lauda *Sia laudato San Francesco* tratta dal Laudario

100 Vedi in particolare: AIDAN O'DONNELL, *La chanson traditionnelle italienne dans l'œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini*, A Third Floor Production, s.d., <<http://docplayer.fr/21280564-La-chanson-traditionnelle-italienne-dans-l-oeuvre-cinematographique-de-pier-paolo-pasolini.html>> (ultimo accesso: 04.04.2018).

101 Sulla messa di Machaut, vedi: LEECH-WILKINSON, *Machaut's Mass. An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

102 BASSETTI, *Letteratura musicale* cit., p. 48.

di Cortona, la cui redazione segue di pochi anni le vicende francescane narrate nel film, e ad esse si lega inestricabilmente.<sup>103</sup> L'operazione non è in fondo dissimile da quelle sopra ricordate a proposito di Friedhofer, Rózsa, Gregson-Williams e Savall, in cui si è però già osservato come la ridotta possibilità di riconoscere la fonte non costruisce senso, non produce Medio Evo. Se indubbia è la contiguità storica, l'impossibilità della sua condivisione riduce il desiderio di storicità a un uso strettamente personale e limita la sua portata a un livello esoterico, poiché altri, in realtà, sono gli elementi deputati all'identificazione temporale. Il suono orienta la percezione: non il testo (lo spartito), ma il con-testo (il timbro scelto). Ed infatti, quando poi il tema risuona arrangiato in varie soluzioni orchestrali, sono gli strumenti a fiato – flauti e oboe, il cui timbro nasale più ricorda la medievale dulciana – a farla sovente da padroni. Ed è la loro declinazione più popolare, il piffero – l'adozione è sintomatica – che torna con ritmi di danza a connotare la decadenza del popolo romano assiepato davanti San Pietro, assimilato ai mercanti del Tempio dei *peplum* biblici proprio in virtù della foggia 'pagana' della musica. Un severo *Kyrie* tropato apre invece le porte alla prima udienza papale, trasformato dopo il passaggio del tema in un canto grave e marziale che ribadisce, ce ne fosse bisogno, la profonda influenza esercitata dai *Carmina Burana* di Orff; e quando il *Gloria* risuona alla fine della benedizione del Papa, non siamo poi distanti dalle armonie palestriniane che aprono il *Jean of Arc* di Fleming. Il piffero ritorna ancora, accompagnato dal tamburello, meno di vent'anni dopo, nel secondo *Francesco* della Cavani (1989) durante la scena del banchetto improvvisato in riva al lago prima dell'incontro col lebbroso. Anche questo film segna il tripudio della fusione tra analogico e filologico, simulacro e originale, in un gioco di rimandi il cui effetto è ampliato, come se non bastasse, dalla poetica propria del compositore, Vangelis, il cui sintetizzatore riproduce gli abituali *clichés* sonori.

103 *Laudario di Cortona*, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, ff. 93r-96r; cfr. FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1935; facsimile edito anche da Marco Gozzi e Francesco Zimei, Lucca, LIM-Libreria musicale italiana, 2015. Ringrazio Agostino Ziino per l'informazione, inedita nella letteratura musicologica (TARA WALKER, *Towards a theory* cit., pp. 141-144 non ne fa menzione, né HAINES, *Music in Films* cit., pp. 114-120, che pure al film di Zeffirelli dedicano un esame specifico). Per un raffronto musicale e testuale delle varianti della lauda *Sia laudato san Francesco* contenute nel *Laudario di Cortona*, nel *Laudario di Firenze*, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18 (ex Magliabechiano 11.1.122), e nei tre *folii* conservati a Compiègne, Musée Vivienel, B 334, B 339, B 340 (*Laudario di sant'Agnese*), rinvio il lettore a: AGOSTINO ZIINO, *Aggiunte al Laudario di sant'Agnese*, «Studi musicali», n.s. VII/2, 2016, pp. 259-285:277; e rimando a un futuro studio per i necessari approfondimenti.

Naturalmente, nessuno sa suonare gli strumenti che appaiono sullo schermo: non Brancaleone la cornamusa comodamente sdraiato sull'amaca dopo aver incontrato la strega verso la Terra Santa; non il piffero il ragazzino che anima la festa nel racconto di Gemmata del *Decameron*; non lo stesso strumento la donna che il giovane Francesco cerca di sedurre. Forse solo il marranzano, tra le labbra dei contadini di Pasolini come dei briganti di Bergman ne *Jungfrukällan* (*La fontana della vergine*, 1960). Per quanto riguarda l'utilizzo di fonti originali, eccettuati i soli *Perceval le Gallois* e *Decameron*, la situazione non cambia: è nel Cinquecento che si odono e si rappresentano su scena, come non manca di mostrare *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi (2001), concerti dell'epoca – e siamo in una delle corti musicalmente più rinomate del tempo, Ferrara. E se Wagner sembra essere depositario di un'aura medievale (che Comuzio riconosce pure nelle riminescenze tematiche composte da Rustichelli per i due *Brancaleone*),<sup>104</sup> qui è il secondo movimento della *Sinfonia dei Salmi* di Stravinskij, *Expectans expectavi Dominum*, a dare commiato alla salma di Giovanni dalle Bande Nere.

## 7. Conclusioni

Alla fine di un simile itinerario, se conclusioni vi sono, non possono che essere parziali e provvisorie. All'appello mancano – e a maggior ragione dati i limiti inerenti e dichiarati del *corpus* stesso – semplicemente altri film, la cui visione possa confermare o smentire questa o quella ipotesi. Assente ad esempio dal computo è *Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij (1966), film 'vero' per antonomasia (se mai ve ne sia uno che ritragga il Medio Evo com'era), che all'alterità sonora della musica del tempo aggiunge quella legata al contesto religioso ortodosso e quindi alla sua tradizione di canto liturgico; o ancora tutta la filmografia shakespeariana, che obbliga invece all'assunzione di un altro punto di vista, quello meta-medievale della letteratura inglese della fine del Cinquecento.<sup>105</sup> Nondimeno, una prima conferma sem-

104 Vedi: COMUZIO, *Grancassa paesana* cit., pp. 86-89.

105 Sul Medio Evo di Tarkovskij, per un primo approccio rimando il lettore italiano a ATTOLINI, *Immagini del Medioevo* cit., pp. 193-209; e per un approfondimento ALVISE MAZZUCATO, *La musica di Andrej. L'apporto di Vjačeslav Ovčinnikov nel 'Rublëv' di Tarkovskij*, e MARIA PIA PAGANI, *Andrej Rublëv, il giullare, la musica antico-russa*, entrambi contenuti in *Andrej Tarkovskij e la musica*, a c. di Roberto Calabretto, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2011, rispettivamente pp. 75-98 e 99-112 (ringrazio Renata Scognamiglio per l'indicazione bibliografica). Quanto all'opera di Shakespeare in chiave medievalista, cfr. *Shakespeare and the Middle Ages* e i testi citati *supra*, n. 22.

bra arrivare da un'altra classica pellicola medievalista, o almeno considerata tale dagli specialisti: *Monty Python and the Holy Grail* (r. Terry Gilliam e Terry Jones, 1974).<sup>106</sup> La caricatura ispessisce e amplifica i caratteri dell'oggetto (o del soggetto) ritratto, e l'effetto comico che risulta dalla distorsione è impossibile senza il riconoscimento preliminare dei lineamenti originali. Allo stesso modo, la parodia implica l'integrazione degli elementi connotativi di un insieme semiotico. Per Finke e Schichtman, «'Monty Python and the Holy Grail' [...] offers an illuminating study in hypermediacy, in how the various elements of a film work together to construct a chronotope of the Middle Ages».<sup>107</sup> Tra i vari elementi v'è ovviamente la musica, codificata in un segno – «chronotope» – che sia immediatamente percettibile e quindi efficace. Si aggiunga: universalmente riconoscibile, perché la risata sia tale tanto in Inghilterra quanto in Francia, in Italia e nelle altre contrade del mondo. La musica composta da Neil Innes non può che rispondere alle attese: il coro dei monaci che intona il *Dies irae* – ancora! – è sillabico, *recto tono* ed eseguito in un registro grave, mentre le apparizioni del Graal sono accompagnate da un coro angelico (quindi acuto), e lo stesso avviene per le damigelle in attesa di cavalieri nel castello incantato; di rimando, per quanto riguarda invece la scelta degli strumenti, le solite bombarde (tube e trombe) accompagnano ogni impresa cavalleresca; tamburi, flauti, lire, viole e violini animano i momenti della festa e l'aria di Robin Hood, mentre gli angeli ascendono al cielo al suono dell'organo. E come potrebbe essere altrimenti? *Les Visiteurs* (1993), il *sequel* di cinque anni successivo *Les Couloirs du temps: Les Visiteurs 2* ed il *remake* americano *Les Visiteurs en Amérique* (2001) – tutti diretti da Jean-Marie Poiré – adottano soluzioni analoghe a quelle descritte finora, sia la musica composta da Éric Lévi (per la versione francese) o John Powell (per quella americana). Ritroviamo quindi olifanti per i richiami, ghironde e flauti per la festa, arpe e liuti per le scene romantiche e cori 'simil-Orff' per i momenti di tensione. A questo si riduce, insomma, la musica medievale?

106 Non si lesinano i riferimenti: praticamente ogni testo citato *supra*, n. 7, ne fa menzione o ne offre un'analisi più o meno approfondita; in maniera specifica, rinvio ai contributi di DAVID D. DAY, 'Monty Python and the Holy Grail': *Madness with a Definite Method*, in *Cinema Arthuriana* cit., pp. 127-135; DONALD L. HOFFMAN, *Not Dead Yet: 'Monty Python and the Holy Grail' in the Twenty-first Century*, in Ivi, pp. 136-148; e il celebrativo: *The Medieval Python. The Purposive and Provocative Work of Terry Jones*, ed. by Robert F. Yeager and Toshijuki Takamija, New York, Palgrave, 2012.

107 FINKE-SCHICHTMAN, *Cinematic Illuminations* cit., p. 52; concetto ribadito poco dopo, p. 57: «'Monty Python and the Holy Grail' provides an illuminating instance of the intersection between the hyperreality of reproduction and the authenticity of experience. [It] represents the deconstructive space of hyperreality in which reality and fantasy meet [...]».

Nell'analizzare quel che si preferisce definire «moins comme un territoire [...] que comme un horizon» – nel caso specifico l'eredità medievale nella canzone moderna – Céline Cecchetto individua cinque categorie intertestuali:

- l'*instrumentarium*, «signe immédiat de la médiévalité»;
- la modalità «en vue de produire un effet antiquisant»;
- l'utilizzo dei modi ritmici (nella fattispecie i primi due: piede trocaico e piede giambico);
- strutture polifoniche precise, come l'*hoquetus*;
- l'*inter picturalité* e l'*interperformativité*, intese come segno iconologico.<sup>108</sup>

Di queste, solo la prima (nella sua accezione più ampia e primordiale) e l'ultima credo siano proprî del linguaggio cinematografico. Non la modalità, perché il preteso effetto antichizzante è oggi doppiato da quello etnico. Si ascolti l'inizio di *Perceval le Gallois*, quando ancora scorrono i *credits* in alfabeto pseudo-gotico: fino a che non si vedono i musicisti in scena, l'orecchio non sa dirci se le ornamentazioni sulle corde del liuto siano medievali o medio-orientali. Non i modi ritmici, per la stessa ragione e perché di fatto facilmente trasmissibili ad altri repertori e ad altri contesti musicali (come il rock). Non la polifonia, perché semplicemente assente. Neppure la rappresentazione iconografica su scena, a livello interno, poiché trattasi di segno visivo e non acustico, sovente assimilabile a una presenza muta o non corrispondente a quanto poi si ode. Dello strumento, resta la voce o, per meglio dire, il timbro, cioè il suono culturalmente definito. Un'invenzione del xx secolo, al pari del cinema e della musica medievale stessi. È il timbro che definisce il nostro orizzonte sonoro, che crea le nostre aspettative (e si permette quindi di deluderle, o al contrario rafforzarle, nel farsa e nello *humour*); è il timbro che delimita le nostre percezioni, in senso temporale e spaziale (e quindi storico e geografico); da solo, senza il puntello di altri parametri – melodici, armonici, ritmici – il timbro agisce in quanto segno, «chronotope», «iconic [a questo punto -sonic] recreation», «historicons», «iconogramme». <sup>109</sup> Un simulacro più vero del vero: *Even Better than the Real Thing*.<sup>110</sup>

108 CECCHETTO, *Médiévalismes d'une sémiologie* cit., pp. 182-185.

109 Si richiamano qui le definizioni di Amy de la Bretèque, Elliot, Finke e Schichtman già enunciate *supra*, n. 23.

110 IAIN THOMSON, 'Even Better than the Real Thing'? *Postmodernity, the Triumph of the Simulacra, and U2*, in *U2 and Philosophy. How to Decipher an Atomic Band*, ed. by Mark A. Wrathall, Chicago, Open Court, 2006, pp. 73-95.

Altri orizzonti di ricerca si aprono poi all'indagine. Si è qui deciso di segnalare registi e compositori su un piano prettamente 'orizzontale', ovvero senza considerare se sia possibile designare un percorso – addirittura una 'poetica' – per quel regista che al Medio Evo sia tornato più volte: con quali forme, con quali aspettative, con quali modalità, anche musicali. L'operazione è stata già tentata per Terry Gilliam,<sup>111</sup> ma il caso di Ridley Scott pare a chi scrive esemplare, se solo si accomunano *Legend* del 1985, *1492: Conquest of Paradise* del 1992, i già citati *Gladiator*, *Kingdom of Heaven* e *Robin Hood*, e volendo, anche il futurista *Blade Runner* del 1982.<sup>112</sup> Sarebbe inoltre interessante indagare l'operato di compositori che, nel corso della loro carriera, si siano ritrovati spesso a 'mettere in musica il Medioevo' rispondendo ogni volta a esigenze produttive e narratologiche differenti. Eventuali approfondimenti in tal senso non dovrebbero comunque perdere di vista la tradizione cinematografica in cui le singole pellicole si collocano e ai cui ulteriori sviluppi esse stesse contribuiscono. Tali rapporti diacronici influenzano infatti il nostro odierno orizzonte d'attesa:

Representational conventions also exert a powerful influence. Increasingly, we come to recognize a scene as medieval because it resembles other cinematic medieval scenes, whether serious or parodic. [...] authors cross from one to another: the borders are very porous, and the question of historical accuracy often drops out of the picture completely.<sup>113</sup>

Non va poi trascurato il passaggio dal grande al piccolo schermo, cui siamo soliti pensare in termini di dozzinalità sul piano visivo e sonoro, nella consapevolezza dei tanti 'compromessi' imposti dall'attenzione ai dati d'ascolto che caratterizza questo medium. Ed invece assecondare questo pregiudizio sarebbe un errore, come dimostra una delle produzioni televisive francesi più celebri, diffusa sui teleschermi in sei episodi dal 21 dicembre 1972 al 24 gennaio 1973: *Les Rois Maudits* di Claude Barma, che a partire dall'*affaire de la tour de Nesle* (l'adulterio delle spose degli eredi al trono – sia detto per inciso, uno dei motori pure della stesura del *Ro-*

111 Vedi *supra*, n. 106.

112 Non stupisca l'inserzione di *Blade Runner* e di *Gladiator* nella categoria medievalista: del primo se ne sono sempre riconosciuti i segni, al pari di *Brazil* (1985) o *The Fisher King* (1991) di Terry Gilliam, sotto l'egida di un «trope of liminality [...] a ghost in the machine of modernization»; vedi: HAYDOCK, *Movie Medievalism* cit., pp. 5-35:13-17. Quanto al secondo, la presunta 'romanità' rima spesso con 'medievalità'; cfr. a titolo di esempio: ALISON GRIFFITHS, *The Revered Gaze: The Medieval Imaginary of Mel Gibson's 'The Passion of the Christ'*, «Cinema Journal», XLVI/2, 2007, pp. 3-39.

113 STEPHANIE TRIGG, *Medievalism and Convergence Culture: Researching the Middle Ages for Fiction and Film*, «Parergon», XXV/2, 2008, pp. 99-118: 102. Ma cfr. pure: JEWERS, *Hard Day's Knights* cit.



*man de Fauvel*), racconta fatti e misfatti alla corte di Francia, dal rogo dei Templari del 1314 all'inizio della Guerra dei Cent'Anni. È George Delerue che 'offre i suoi servizi': l'autore delle musiche di *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais e di almeno una dozzina di film di François Truffaut, il compositore emblematico della *Nouvelle Vague*, che solo l'anno prima aveva messo in musica *Il conformista* di Bernardo Bertolucci.<sup>114</sup> Un primo ascolto rivela un universo sonoro ridotto, parsimonioso nella struttura quanto nelle scelte timbriche: archetipe come quelle finora descritte? L'esame non sarebbe poi completo senza il confronto diretto con il *remake* che ne è stato fatto nel 2005 (r. Josée Dayan, con le musiche questa volta di Bruno Coulais, trasmesso in Italia nel dicembre dello stesso anno col titolo *La maledizione dei Templari*). Un paragone che segna, a detta di chi scrive, la fine dell'eccezione culturale francese, ch'era forse europea, e che svela un altro possibile orizzonte di indagine.

S'è segnalata sopra, per il caso italiano, l'incongruenza di considerare a parte una produzione cinematografica nazionale: da un punto di vista musicale, non sociologico. Sebbene «it will not do, however, to draw too sharp a distinction between the medieval heritages of Europe and the United States», Airlie non esita ad affermare che «the juxtaposition of the remote past and the present can be more immediate in Europe art than in art produced in the USA [...]. It is also worth noting here that medieval past may appear more fantastical in Hollywood than in Europe where monuments of medieval civilization still survive».<sup>115</sup> Sulla scia di Marcel Oms, Williams riconosce la pervasività, se non il dominio, dell'immaginario hollywoodiano nel cinema 'medievale', ma l'osserva soprattutto nell'approccio alla materia mitico piuttosto che storico.<sup>116</sup> La sfumatura introdotta da Maurice Maurier è significativa, e in qualche modo illustrativa: «les américains lisent les romans médiévaux ou les romans 'modernes' dont l'intrigue et le décor sont moyenâgeux (ceux de Walter Scott par exemple) dans le même souci d'efficacité narrative qu'ils lisent le 'Notre-Dame de Paris' de Hugo ou 'Quo vadis', de Sienkiewicz: pour les événements et les personnages qu'ils renferment, non

114 Su Delerue, vedi in maniera specifica: FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB, *George Delerue, une vie*, Hélette, Jean Curutchet, 1998.

115 AIRLIE, *Strange Eventful Histories* cit., pp. 165-166.

116 WILLIAMS, *Medieval Movies* cit., pp. 10, 13: «Marcel Oms is certainly right to say that the imagery of Hollywood dominates the cinema's Middle Ages [...]. Marcel Oms argues more subtly that the Hollywood approach is mythical rather than literary, dictated by the need to reach a large public by means of an immediately accessible language of stereotypes, and draws attention again to the nineteenth-century sources of that language». Cfr. MARCEL OMS, *Les Yankees à la cour du roi Arthur*, «Les cahiers de la cinémathèque», XLII-XLIII, 1985, pp. 61-69.

pour la couleur du temps».<sup>117</sup> Recentemente, Pierre Barthomieu ha esaminato nel dettaglio la rivoluzione musicale in atto a Hollywood a partire dalla metà degli anni '90 del secolo scorso, avviata, per uno di quei curiosi rimandi del destino, da un transfuga europeo, il già ricordato Hans Zimmer:

À la fabrique orchestrale complexe du symphonisme, Zimmer substitue une sensation de matière sonore enveloppante (appel de cors, motifs pour cordes très brefs étirés et répétés, percussions massives et agressives, recours systématiques aux 'ostinati' minimalistes), dans une écriture qui évite toute complexité de développement. [...]. Signé Zimmer, l'univers musical en est un immense tapis sonore, une quintessence du style Remote Control: drones, vrombissement, infra-basses permanentes, masse sonore, percussions agressives.<sup>118</sup>

Più di trent'anni separano le due versioni de *Les Rois Maudits*, e se il tempo sembra giustificare la nuova cifra stilistica musicale (ma perché poi? la modernità porta davvero in dote solo l'assenza di grazia?), cinque appena trascorrono tra la *Pucelle* di Rivette e Savall (1994), e la *Jeanne d'Arc* di Besson e Serra (1999): eppure, vi è tra i due l'abisso che inghiotte e tritura tutti gli elementi del linguaggio musicale (armonia, melodia, ritmo, timbro, forma, arrangiamento), ispessiti a un anno dal secondo millennio da Serra in un persistente *wall of sound* la cui consistenza, al di là dell'apparente spessore orchestrale, rivela l'ossatura impoverita di una colonna musica come d'un rumore di fondo indistinguibile dal campo degli effetti d'ambiente. E il cui risultato, si rammenti, si chiude con la citazione caricaturale dei *Carmina Burana* di Orff.

Il cinema d'animazione potrebbe indurci negli stessi equivoci, tanto si potrebbe credere a-priori la musica ancora materia rozza a causa della destinazione infantile o adolescenziale. Anche qui, credo, le sorprese non mancherebbero: tanto nella produzione 'made in Disney' – da *Ye Olden Days* (r. Burt Gillet, 1933) a *The Sword in the Stone* (1963) e *Robin Hood* (1973), questi ultimi diretti entrambi da Wolfgang Reitherman, sino *The Hunchback of Notre Dame* (r. Gary Trousdale e Kirk Wise, 1996) e *Brave* (r. Mark Andrews, 2012) – quanto in quella più indipendente – *The Secret of Kells* (r. Tomm Moore, 2009).<sup>119</sup>

117 MAURICE MAURIER, *Moyen Âge et cinéma: solutions françaises*, in *Dire le Moyen Âge* cit., pp. 239-257:246.

118 PIERRE BERTHOMIEU, *Splendeurs et misères du symphonisme hollywoodiens, 1933-2012*, in *Musique & Cinéma: le mariage du siècle?*, éd. par N. T. Binh, Paris, Actes Sud – Cité de la Musique, 2013, pp. 125-137:136-137. LEHMAN, *Manufacturing the Epic Score* cit., pp. 26-30, lo definisce altrimenti attraverso l'espressione «maximal minimalism», ma il sostrato analitico rimane identico.

119 Sul Medio Evo disneyano, vedi in particolare: MATTEO SANFILIPPO, *Il Medioevo secondo Walt Disney*.

Discorso analogo per il filone *fantasy*, prodotto 'medievalista' per eccellenza, di cui la trilogia di *The Lord of the Rings* (r. Peter Jackson, 2001-2003), più che tutte le pellicole precedenti dello stesso genere (da visionare comunque), sembra costituire, anche per il fatto musicale, un punto di riferimento irrinunciabile.<sup>120</sup> Lo si nota pure per quel Medio Evo prossimo venturo incarnato non solo da *Blade Runner* e dai derivati *cyber-punk*, ma anche e soprattutto dai super-eroi Marvel e DC Comics che da un decennio oramai invadono gli schermi di tutto il mondo, e la cui moderna mitologia, al cinema, si forgia anche nell'immaginario medievale. Un fascino, quello d'Oltreoceano per la vecchia Europa, già rilevato a proposito della narrazione epica della conquista del West,<sup>121</sup> a cui non è estraneo nemmeno un orizzonte più prettamente politico: è nota l'appropriazione del vocabolario medievale, e dell'immaginario semantico a cui rinvia, sia per descrivere l'amministrazione 'arturiana' di JFK, nuova Camelot presidiata da giovani cavalieri senza macchia e senza paura, sia, diametralmente opposti, i riferimenti all'Asse del Male e alla Guerra Santa attraverso i quali George W. Bush ha argomentato e adonestato la Seconda campagna d'Iraq.<sup>122</sup> Un fascino che si riafferma, anche dal

*Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Roma, Castelvechi, 1993; e *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*, ed. by Tison Pugh and Susan Aronstein, New York, Palgrave, 2012; ma al di là di *Fantasia* (r. Joe Grant e Dick Huemer, 1940), manca a tutt'oggi uno sguardo musicologico.

120 La bibliografia sul genere *fantasy*, nonché sul suo *vademecum* J. R. Tolkien, è vasta e impossibile da ridurre in una nota a piè di pagina. Sull'opera di Tolkien in particolare, si rimanda alle sintesi collettive (e quindi agli approcci ed alle bibliografie specifiche): *Tolkien the Medievalist*, ed. by Jane Chance, New York, Routledge, 2003; e *Tolkien, trente ans après*, éd. par Vincent Ferré, Paris, Bourgois, 2004. Quanto alla musica di Howard Shore per la trilogia di Peter Jackson, cfr. JAMES BUHLER, *Enchantments of 'The Lord of the Rings': Soundtrack, Myth, Language, and Modernity*, in *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's 'Lord of the Rings'*, ed. by Murray Pomerance and Ernest Mathjis, New York, Rodopi, 2006, pp. 231-248; MATTHEW YOUNG, *Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study in Musical Affect in Howard Shore's Soundtrack to 'The Lord of the Rings'*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2007; JUDITH BERNANKE, *Howard Shore's Ring Cycle: The Film Score and Operatic Strategy*, in *Studying the Event Film: 'The Lord of the Rings'*, ed. by Harriet Margolis, Sean Cubitt, Thierry Jutel and Barry King, Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 176-184; STEPHEN C. MEYER, *Soundscapes of Middle Earth: The Question of Medievalist Music in Peter Jackson's Lord of the Ring Films*, «Studies in Medievalism», XVIII, 2009, pp. 165-187; e DOUG ADAMS, *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, Van Nuys, Alfred Music, 2010.

121 Vedi *supra*, n. 50.

122 Su questo tema, vedi: HOLSINGER, *Neomedievalism* cit.; e in maniera precipua: PAMELA S. MORGAN, 'One Brief Shining Moment': *Camelot in Washington, D.C.*, «Studies in Medievalism», VI, 1994 (*Medievalism in North America*, ed. by Kathleen Verduin), pp. 185-211; e *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, ed. by Nickolas Haydock and Edward L. Risden, Jefferson, McFarland, 2009.

punto di vista musicale, pure nella moderna mitologia americana costituita dai supereroi. Nelle mani di Christopher Nolan si esplicita infatti quel che per Tim Burton era solo sottotinteso: Batman non è più, o non solo, l'Uomo-Pipistrello, ma *The Dark Knight*, il Cavaliere Oscuro, *The Caped Crusader* come si legge nei fumetti.<sup>123</sup> Possiede un elmo, una corazza, uno stemma araldico da esibire sul petto; un cavallo (la Batmobile); vive in un castello (villa Wayne), dotato ovviamente di sotterranei (la Batcaverna); ha al suo fianco un mentore (Alfred Pennyworth), uno stregone (Lucius Fox), un compagno d'armi (Jim Gordon), che lo accompagnano nelle sue imprese; una principessa attende la salvezza che solo lui può apportargli (l'amica d'infanzia Rachel Dawes, che morirà per non creder in lui, e Selina Kyle, *alias* Catwoman, che invece si ritroverà al suo fianco); un ideale cavalleresco lo muove: difendere la giustizia e non uccidere mai nessuno. Nell'ultimo film della trilogia di Nolan, *The Dark Knight Rises* (2012), fedele a se stesso, Zimmer riassume il tema musicale in un motivo di percussioni ossessive cui si sovrappongono cori maschili, gravi, la cui glossolalia non è meglio identificabile. Un tambur battente che si arresta solo nel momento in cui l'eroe compie il sacrificio di se stesso a beneficio della comunità: allora, e solo allora, dopo quasi due ore e mezzo, una voce femminile, acuta, si alza solitaria per cantare qualche nota appena di una melodia tutt'altro che memorabile, appena un gesto canoro.<sup>124</sup> Perché questo timbro? La melodia, già udita nel primo *Batman Begins* (2001), quando Bruce Wayne, fanciullo, assiste attonito all'omicidio dei genitori, genesi del giustiziere a venire, chiude, da un punto di vista semantico, applicata specularmente alla morte del cavaliere, il ciclo. Ma, in fin dei conti, si tratta pure della stessa voce che accompagna la presunta morte di Gandalf in *The Lord of the*

123 Cfr. a questo proposito: STEVE BRIE, *Spandex Parables: Justice, Criminality and the Ethics of Vigilantism in Frank Miller's 'Batman: The Dark Knight Returns' and Alan Moore's 'Batman: The Killing Joke'*, in *Literature and Ethics: From the Green Knight to the Dark Knight*, ed. by Steve Brie and William T. Rossiter, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 203-215.

124 Lehman nota, per altri film la cui colonna musica è composta da Zimmer, come ad esempio *The Last Samurai*, *King Arthur*, *The Bible*, *Da Vinci Code* e il già ricordato *Gladiator* (ma non *Dark Knight Rises*), l'utilizzazione ricorrente di questa tecnica, secondo lo studioso un vero e proprio segno stilistico 'zimmeriano': «In these movies, the expressive solo (and often 'ethnic') instruments suggest unfamiliar times and places. Their scores are awash with non-semantically legible voices, either from women or children. And whenever a mystical state of timelessness is called for, tonal teleology is suppressed by drones and non-functional pitch organization», vedi: LEHMAN, *Manufacturing the Epic Score* cit., p. 47. In maniera specifica sulla colonna musica di *The Dark Knight*, secondo capitolo della trilogia di Nolan, cfr. VASCO HEXEL, *Hans Zimmer and James Newton Howard's The Dark Knight. A Film Score Guide*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

*Rings: The Fellowship of the Ring* (2001). A quale tradizione cinematografica e a quale simbologia storica si rinvia allora, per arrestare il flusso di informazioni e coagularlo in un unico segno sonoro?<sup>125</sup> L'annotazione non paia anedddotica: le prime immagini del *teaser* del nuovo Superman – che non è più 'Superman' ma *Man of Steel* (*L'uomo d'acciaio*, r. Zack Snyder, 2013) – mostrano le onde infrangersi sugli scogli e un gabbiano immobile nel cielo, memoria imperitura di *Det Sjunde Inseplet* (Figg. 7-8); le ultime invece un bimbo su campo-medio di cui si vede solo il torso e le lenzuola addobbate a mantello, il profilo di un cane in primo piano, e durante tutto il tempo la stessa voce femminile, acuta, in un vocalizzo senza parole, che rimanda al tempo stesso al sacrificio del Cavaliere Oscuro e, in modo ancora più precipuo (si tratta esattamente della stessa colonna musicale), a quello di Gandalf. Quale universo semiotico designa questo timbro – e quale trama di riferimenti interconnessi dipana – se non quello medievale? Più recentemente, in *Avengers: Age of Ultron* (r. Joss Whedon, 2015), sempre in corrispondenza di un altro momento drammatico (la morte, e quindi il sacrificio, di un eroe), è il *Kyrie* della *Berliner Messe* di Arvo Pärt che risuona dallo schermo. Presenza ridondante, e per più ragioni. In primo luogo, per l'ubiquità già menzionata del primo canto dell'*Ordinarium Missae* (si pensi a *Excalibur*, a *Le nom de la rose*, ma anche a *Lancelot du lac*). Poi, per dar voce nuovamente alla solita domanda: chi, in auditorio composto in maggioranza da adolescenti, riconosce il quelle note e in quelle parole, una composizione di un autore moderno quale Pärt? Ma, si sarà oramai compreso, il quesito non è pertinente: quel che conta, è il riconoscimento, immediato, di quegli elementi musicali e testuali in quanto segni distintivi di ciò che per l'uditore è rappresentativo del suono medievale: un *chronotope* musicale.

L'ambito sonoro d'evocazione medievale si ritrova poi anche nel rito orgiastico cui un attonito Tom Cruise assiste in *Eyes Wide Shut* (r. Stanley Kubrick, 1998),

125 Segnalo a *tergo*, ma le modalità d'esperienza rientrano a mio avviso nella stessa categoria, la possibilità di immergersi nel paesaggio sonoro di *The Dark Knight Rises* attraverso l'applicazione iPhone *The Dark Knight Rises Z+*, che decide quali elementi (musica, suoni e rumori) ascoltare, secondo l'ora del giorno, il tempo, o ancora il luogo in cui ci si trova. Un'operazione di 'realtà aumentata' che porta all'exasperazione della bolla virtuale creata dall'ascolto auricolare, immette la realtà cinematografica dentro il vivere quotidiano, e il cui principio applicativo non è poi così lontano dalla teoria degli umori e dei temperamenti di ascendenza medievale e rinascimentale. Sulla 'bolla virtuale' creata dall'ascolto auricolare, cfr. SHUHEI HOSOKAWA, *The Walkman Effect*, «Popular Music», IV, 1984, pp. 165-180; RAINER SCHÖNHAMMER, *Der Walkman. Eine phänomenologische Untersuchung*, München, P. Kirheim, 1988; e RUTH HERBERT, *Everyday Music Listening. Absorption, Dissociation and Trancing*, Aldershot, Ashgate, 2011.

Fig. 7: Zack Snyder, *Man of Steel*, 2013, *teaser*



Fig. 8: Ingmar Bergman, *Det Sjunde Inseget*, 1957, *génériques d'ouverture*



secondo i parametri desunti da Orff, sebbene questa volta all'interno di un insieme semiotico estraneo all'epoca storica in questione. E viene da chiedersi allora se la prospettiva possa ribaltarsi, e si possa quindi seguire il corso della melodia piuttosto che il timbro. Si è detto dell'importanza della riconoscibilità a proposito del *Dies irae*, perché questa citazione funziona e non invece Guiot di Dijon utilizzato da Gregson-Williams e Du Fay da Savall.<sup>126</sup> Stanley Kubrick utilizza la stessa sequenza, attraverso il MiniMoog di Walter/Wendy Carlos, all'inizio di *Clockwork Orange* (1972) e *Shining* (1980); egualmente Paul Schierbeck nel film omonimo *Vredens Dag* (*Dies irae*, r. Carl Theodor Dreyer, 1940), o John Williams per *Star Wars, Episode II: Attack of the Clones* (r. George Lucas, 2002), Zimmer per *Pirates of the Caribbean 4: On Stranger Tides* (r. Rob Marshall, 2011), e Alexandre Desplat in *The Tree of Life* (r. Terrence Malick, 2011) – e non sono che i primi nomi di un lungo elenco: rivolgendosi ai *Carmina Burana* di Orff, la lista si amplia, dai già citati *Excalibur* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, a *Young Sherlock Holmes* (r. Barry Levinson, 1985), *The Doors* (1991) e *Natural Born Killer* (1994) di Oliver Stone, sino agli eclettici *Simpson* di Matt Groening (stagione 20, episodio 13, 2008; stagione 21, episodio 2, 2010). *Quid* allora del gioco dei rimandi, espliciti o impliciti, a esso legato, che non si limita solo a un vago richiamo medievale in un contesto moderno, ma pure il contrario, come i casi di Wagner e Stravinskij nei già menzionati *Excalibur* e *Il mestiere delle armi*, per esempio, attestano ampiamente? Il campo è aperto, 'al di là' e 'al di qua' della tradizione cinematografica, lungo un orizzonte musicale immaginifico ove la ricostruzione storica equivale spesso a una sua affabulazione, la quale non dovrebbe lasciare indifferenti, attoniti e basiti, o peggio altezzosi e sdegnosi, chi di musica si occupa.

Un'ultima considerazione. Vi è, a mio avviso, nella rinuncia, quali ne siano le motivazioni, alle forme filologiche storiche della musica medievale, a favore di un suo simulacro di impronta novecentesca reso, dalla ripetizione e dall'accumulazione semantica, timbro enucleato, *mediapheme*, *sonic-chronope*, una lezione più generale che travalica quanto sin qui trattato. Dopo aver investigato le forme del cinema

126 Sulla funzione cinematografica del *Dies irae*, vedi in particolare: LINDA K. SCHUBERT, *Plainchant in Motion Pictures: The 'Dies irae' in Film Scores*, «Florilegium», xv, 1998, pp. 251-266; WILLIAM H. ROSAR, *The 'Dies irae' in 'Citizen Kane': Musical Hermeneutics Applied to Film Music*, in *Film Music: Critical Approaches*, ed. by Kevin J. Donnelly, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2001, pp. 103-116; e JAMES DEAVILLE, *The Topos of 'Evil Medieval' in American Horror Film Music*, in *Music, Meaning, and Media*, ed. by Erkki Pekkilä, David Neumeier and Richard Littlefield, Helsinki, Semiotic Society of Finland, 2006, pp. 26-37.

‘medievale’ e aver identificato il trattamento non lineare delle strutture temporali quale una delle sue caratteristiche precipue, Bildhauer espande la nozione di ‘medievale’ sino a farla corrispondere alla natura stessa dell’opera filmica: «film is considered medieval in the sense that it returns to medieval forms of communication that were more visual and collective and less linear». <sup>127</sup> Se la cattedrale, simbolo distintivo del Medio Evo, <sup>128</sup> designa una modalità di comunicazione visiva collettiva e a-diacronica, e il libro stampato condensa le caratteristiche dei tempi moderni, individuali e temporalmente lineari, il cinema, *avatar* del Novecento, si avvicina nella sua dimensione collettiva e a-diacronica più alla prima che al secondo. Ma così facendo, definendo la cattedrale quanto il cinema un *medium* visivo e collettivo, Bildhauer dimentica una dimensione essenziale e presente in ambo i contesti: la dimensione sonora. Il *Roman de Fauvel*, monumento storiografico, opera poetica e musicale maggiore del Rinascimento (e il senso provocatorio del termine credo sia chiaro) francese del Trecento, romanzo composto da rime, musiche e immagini narrativamente, spazialmente e temporalmente concomitanti sullo stesso *folio*, non è allora così distante da un sito-web costituito, a sua volta, da parole, suoni e immagini narrativamente, spazialmente e temporalmente concomitanti sullo stesso schermo. A maggior ragione allora, lo studio dei simulacri medievali, musicali o cinematografici che siano, può aiutarci a capire non solo da dove veniamo, ma dove andiamo. E se in fondo il cinema ci rivelasse che la nostra esperienza della musica del Medio Evo risponde alle stesse forme di conoscenza del sapere medievale? Accostando il romanzo di Eco al palinsesto cinematografico di Annaud, Brenda Dunn-Lardeau ha avuto a mio avviso una intuizione profonda e feconda in merito alle forme di rappresentazione letterarie, nel caso in questione sostanzialmente divergenti da quelle cinematografiche: «Celle du livre passe par celle des lieux communs du Moyen Âge qui appréhendait le réel non pas à partir de la description de l’expérience directe, mais d’une connaissance livresque qui canalise sa vision des choses». <sup>129</sup> Dietro lo schermo magico ove Alice, e noi con lei, realizziamo e viviamo i nostri sogni, il simulacro sonoro che troviamo non svela una condizione post-moderna, ma prettamente medievale.

127 BILDHAUER, *Filming* cit., p. 214.

128 Ma ad una simile asserzione, assunta con troppo disinvoltura da Bildhauer, non si può non contrapporre la critica espressa a suo tempo da Christopher Page, e non solo per quanto riguarda lo specifico ambito musicale; cfr. CHRISTOPHER PAGE, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 1-42.

129 BRENDA DUNN-LARDEAU, *Préface a Entre la lumière et les ténèbres* cit., pp. 13-35:25.



## Biographical Notes

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ is a musicologist specialised in medieval European music. She is Senior lecturer at the Complutense University of Madrid, where she was Director of the Musicology Department (2006-2012) and since 2015 is Coordinator of the Master *Música Española e Hispanoamericana*. She is Director of a R&D Project granted from the Spanish Government (*El canto llano en la época de la Polifonía*, [www.clep.es](http://www.clep.es)) that brings together 14 researchers from 5 different countries. She has been Visiting Fellow at the Basel, Erlangen-Nürnberg, Würzburg and Bristol Universities.

CHIARA PELLICIA obtained her Ph.D. in Musicology in 2015 ('Tor Vergata' University of Rome). She held several fellowships and collaborations (SIDM, IISM, Clori, Società Filarmonica di Trento, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, DHI-

Rom) and has been post-doc researcher in the international project *Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa* of the Leibniz IEG-Mainz hosted by DHI-Rom (2015-2018). Currently, she is post-doc researcher in the ERC project *PerformArt – Musica, teatro e danza nei palazzi dell'aristocrazia romana tra XVII e XVIII secolo* (hosted by CNRS-Paris and ÉfR-Rome).

MARICA BOTTARO, after completing a Saxophone Diploma, graduated in Musicology at Ca' Foscari University in Venice. In April 2017, she received her doctorate, completed jointly at Ca' Foscari and Université Paris 8. Her main research areas are French and Italian music of the 19th Century and of the beginnings of the 20th Century, with specific interests in nationalistic movements, music criticism and issues surrounding orchestration. She has

won several research grants from different countries (Italy, France, Switzerland). She is currently *Cultore della materia* at Ca' Foscari University in Venice.

VASCO ZARA is Maître de conférences at the Université de Bourgogne, researcher at the UMR 6298 «ARTEHIS», and associated member of the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours).

Specialist in the relationship between music and architecture, he edits the critical edition of René Ouyard 1679' *Architecture harmonique, ou l'application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture* (Paris 2017), and he is the coeditor of *Proportions. Science, musique, peinture et architecture* (Turnhout 2011), and of *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste* (Turnhout 2017).

## Abstracts

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ  
*El Prosario-Tropario con polifonía de San Esteban de Burgos*

The fragment 2 of the codex 61 of the Archive of the Burgos cathedral (E-BUa 61) is well known by the musicologists since the 1931 edition of Higinio Anglés of the Codex of Las Huelgas, who quotes it for its three polyphonic pieces of the XIII century: two ordinarius tropes and a hymn. Since then, the fragment has been mentioned just for that polyphony, ignoring the rest of its pieces and without anyone noticing that, in codex 61, there are more folios of the same music book. This article shows that the fragment 2, together with the 8 of E-BUa 61, was part of a Prosarium-Troparium of the thirteenth century copied for the church of San Esteban de Burgos. I have been able to reconstruct the contents of the Prosarium-Tropari-

um, containing – besides the polyphony – sixteen proses, some of which are published in this work for the first time. The manuscript E-BUa 61/2+8 shows that the canons of San Esteban of Burgos used in their liturgy some musical pieces (polyphonic and monodic) that were part of a ‘regional’ repertoire as it can be seen in the Las Huelgas codex, copied in the same city in the fourteenth century and in other Spanish religious centers until the sixteenth century.

CHIARA PELLICCIA  
*«Il Germanico». Una cantata ritrovata di Giovanni Lorenzo Lulier*

The instrumentalist and composer Giovanni Lorenzo Lulier (c1660-1700), also known as Giovanni del Violone, spent his life in Rome supported by two of the most

prominent patrons in the Papal city: the cardinals Benedetto Pamphilj and Pietro Ottoboni. Starting from a brief state of the art, the article focuses on the cantata «Il Germanico» by Lulier on a text by cardinal Pamphilj. Until today «Il Germanico» has been known thanks to the music by Alessandro Scarlatti on the same text. The music by Lulier, composed in 1688, has been recently found in Paris in the manuscript Rés.Vmf.Ms.45 of the Bibliothèque Nationale de France. The volume contains six cantatas, two by Lulier and four by Alessandro Scarlatti. The article describes the origin of the manuscript, the context of its production and underlines the particular identity between the contents of the volume and a copy account by Tarquinio Lanciani in the *Giustificazioni Pamphilj* dated 1690. The article continues with a comparison between the cantata by Lulier and Scarlatti's music for the same cantata, showing some different formal and compositional solutions by the two composers almost in the same period and on the same formal structure of the text. In conclusion, the rediscovered music by Lulier permits to point out the interesting role played by its composer in the Roman musical context and encourages a new analysis of his music in a comparative perspective with other contemporary composers.

MARICA BOTTARO

*Ravel orchestratore.*

*Un saxofono per un vecchio castello*

*Il vecchio castello* is the most modal movement in Musorgsky's *Pictures at an Exhibition*, orchestrated by Maurice Ravel in 1922. Musorgsky's musical painting was

intended to depict a troubadour singing in front of a Medieval castle. In his orchestration, Ravel assigned the main melody to the alto saxophone. The result could be termed an ingenious timbral anachronism: an instrument engendered by the nineteenth-century technological revolution set in the mists of Medieval times, which offers up in turn a troubadour with a modern, cutting edge voice. Instead of representing an element of fracture, Ravel's choice of the saxophone in *Il vecchio castello* provides a contemporary reinterpretation of an old idiom. Thus, what could have proven a historical short circuit within the text instead becomes its showpiece, the choice that makes the difference.

VASCO ZARA

*Il suono del Medio Evo al cinema.*

*Un itinerario*

Historians are already conscious of the place of the cinema in the shape of the past: since the 1980', the academic debate flourished, with a profusion of studies encompassing the writing of history, film, and everything in between. Music is a major protagonist of re-evocations of the past, a sign of it's historical authenticity, playing a central role for the categorization and the appropriation of the cinematographic past. What is the consequence for the music of early period, in particular Middle Ages? It is not just a question of how a film director looks for the authenticity of the past; the point is to understand which musical elements our culture chooses for identifying the past, and why. Attempting to answer this ques-

tion, I explore the attitude of composers in regard to medieval music; I will consider the opening credits as a case-study for the identification of sounds perceived as 'medieval'; and, taking in count a large range of films (like Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*, Eric Rohmer's *Perceval le Gallois*, John Boorman's *Excalibur*, as

well as the Italian movie production and the latest super-hero blockbusters), I will try to demonstrate which is the musical model behind these choices. In this way, the Bakhtin's notion of «chronotope» is useful to investigate the musical signs of «medievalness», and to mark out the musical boundaries from Renaissance time.

Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Studi Musicali Online

studimusicali.santacecilia.it/ANSC-SM/

ENGLISH · BIBLIOMEDIATECA TUA

cerca nel sito

SANTACECILIA.IT  
STUDI MUSICALI ONLINE

home ricerca estesa sfoglia per annate per gli autori info e contatti inserisci ip lista ip

LA RIVISTA

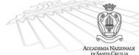


**Benvenuti In Studi Musicali**  
Studi Musicali è dal 1972 la rivista di studi musicologici dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha cadenza semestrale e pubblica articoli in Italiano, Inglese, francese, tedesco e spagnolo risultati delle ricerche di studiosi di tutto il mondo. Fondata grazie all'impegno di Guido Maggiorino Gatti che la diresse per i primi anni, la rivista è stata diretta successivamente da Nino Pirrotta, e attualmente da Agostino Ziino. Fino al 2009 è stata edita da L. S. Olcchik di Firenze. Dal 2010 si è inaugurata la Nuova serie, pubblicata direttamente dall'Accademia. Sono online a disposizione degli abbonati, tutte le annate indicizzate dalla I, n. 1 (1972) fino all'ultimo numero pubblicato.

RICERCA NEGLI ARCHIVI DI STUDI MUSICALI




CERCA

SANTACECILIA.IT

RICERCA ESTESA

PARTNER

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA · AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA · VIALE DE COUBERTIN · 00196 ROMA · T +39 06 80242511 · PARTITA IVA 05662271005

© 2009 ANSC · TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI · CREDITS · POLICY DEL SITO

## STUDI MUSICALI ONLINE

Il portale della rivista Studi Musicali 1972-2018

A 46 anni dalla fondazione della rivista sono disponibili online per gli abbonati tutti i numeri digitalizzati e indicizzati insieme a:

informazioni per gli autori  
norme editoriali  
informazioni per gli abbonati

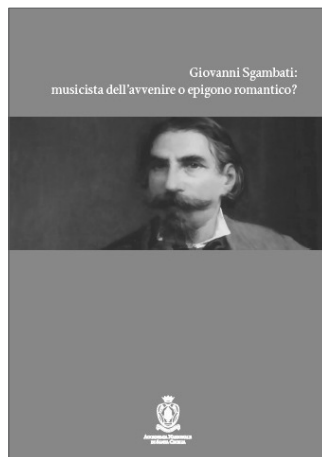
www.studimusicali.it

## Giovanni Sgambati: musicista dell'avvenire o epigono romantico?

a cura di Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini

Giovanni Sgambati (1841-1914), pianista, direttore d'orchestra e compositore, svolse una fervida e meritoria attività per un rinnovamento della vita musicale romana e poi italiana, promuovendo l'interesse per la musica strumentale, sinfonica e da camera e contribuendo in modo decisivo e originale a far conoscere la musica d'oltralpe. Ragazzo prodigio, fu allievo di Liszt e legato da amicizia e stima a Richard Wagner, grazie al quale pubblicò le sue prime composizioni. Accademico ceciliano e filarmónico, con Ettore Pinelli gettò le basi per l'istituzione del Liceo musicale, la Società orchestrale romana e il "Quintetto della Regina". Pianista acclamatissimo, svolse la propria attività concertistica a Roma – per lo più nei salotti nobiliari della comunità straniera di stanza nella capitale – e all'estero, soprattutto in Inghilterra dove ebbe accoglienze trionfali.

Il volume – al quale hanno contribuito alcuni fra i maggiori studiosi della musica del secondo Ottocento – prende spunto dai materiali del convegno, ai quali aggiunge documenti inediti, appendici e nuovi saggi critici.



L'Arte Armonica Serie III  
Studi e testi, 16  
670 pagine (48 a colori), 2018

ISBN: 978-88-95341-96-5  
Prezzo: 50,00€